arta plastica 8

1964

arta plastică

REVISTĂ EDITATĂ DE COMITETUL DE STAT PENTRU CULTURĂ ȘI ARTĂ
ȘI UNIUNEA ARTIȘTILOR PLASTICI

cuprinsul

• ÎNCREDERE, PREȚUIRE, ÎNDEMN 387
• MIRCEA DEAC: Noi tendințe la cea de a XXXII-a Bienală de la Veneția 390
• MARCEL BREAZU: A fi modern 396
• CONSTANTIN BARASCHI: Cornel Medrea 399
• CORNEL MEDREA: Artistul și realitatea socialistă 401
• PETRE OPREA: Muzeul Cornel Medrea 402
Cornel Medrea — fișă biografică 404

Artiști de peste hotare
• YVONNE HASAN: Hansen-Bahia 405
• CONSTANTIN PAULEȚ: Desenele copiilor 408

Puncte de vedere
• ANCA ARGHIR: Nou și pitoresc 410

Prezențe romînești peste hotare
• Expoziția Corneliu Baba în Capitala Republicii Democrate Germane.... 412

Muzee
• FLORICA POSTOLACHE: Muzeul de artă — MEDGIDIA 413

Simeze
• DOINA CRIȘ: Horia Teodoru 414
Dorio Lazăr 414
• OLGA BUȘNEAG: Sonia Barcianu-Petrașcu 416
Vasilica Marinescu 416
• HORIA HORȘIA: Mara Bîscă 417
Ion Murariu 419
• A. A.: Gheorghe Spiridon 420
• GH. COSMA: Roni Noël 421

Note
• P. O.: Date informative despre activitatea lui Constantin Brâncuși 423
• COSTIN IOANID: Sculptori despre desen 424
• GINA COPACI: Filmul de artă 431
• A. A.: Jiquidi la simeza cinematografului 432

Cronica 435

Colegiul redacțional: Corneliu Baba, Brăduț Covaliu, Mihai Danu, Mircea Deac, Ion Irimescu, Ovidiu Maitec, Jules Perahim (redactor șef), Paul Petrescu, Eugen Popa, Mircea Popescu.

Fotografii: FLORIN DRAGU • *Prezentarea artistică:* RADU VELLUDA

Coperta I: DUMITRU GHIAȚĂ: Natură moartă. • *Coperta IV:* SIMONA VASILIU-CHINTILĂ: Tapiserie

ANUL XI — 1964

8

CORNEL MEDREA: Țărancă — ghips

ÎNCREDERE, PREȚUIRE, ÎNDEMN

Tabloul însuflețitor pe care-l înfățișează patria noastră socialistă în anul celei de a XX-a aniversări a eliberării, imaginea Romîniei de astăzi, libere și prospere, este opera eroicei noastre clase muncitoare, a harnicei țărănimi colectiviste, a intelectualității noastre, a tuturor oamenilor muncii, strîns uniți sub steagul partidului. Artiștilor, creatorilor de frumos, al căror talent se fructifică în lucrări valoroase inspirate din viața nouă a patriei, le-a revenit un rol însemnat în această operă, rolul de a contribui efectiv la făurirea noii noastre culturi. Îmbogățind arta cu un conținut nou, socialist, perfecționîndu-și mijloacele de expresie cu valoroase cuceriri ale limbajului plastic universal, dezvoltînd totodată tradițiile sănătoase ale artei noastre realiste și ale folclorului nostru, creatorii depun toate eforturile pentru a realiza opere capabile să reflecte cu veridicitate marile idei și marile înfăptuiri ale epocii contemporane.

Formă a conștiinței sociale, arta noastră găsește, astfel, drum sigur spre înțelegerea și sensibilitatea publicului larg, spre oamenii muncii despre care și pentru care vorbește. Militînd pentru umanismul socialist, promovînd ideile păcii și ale construcției pașnice, ale demnității umane și respectului reciproc între popoare, făcînd cunoscute aspecte ale vieții noastre de azi, profilul sufletesc al omului nou, frumusețile patriei și transformările uriașe petrecute în peisajul romînesc, arta noastră contribuie la educarea publicului larg, însuflețește masele de oameni ai muncii la opera de desăvîrșire a construirii socialismului, întărește atitudinea nouă față de muncă, dezvoltă gustul pentru frumos.

Însuflețiți de nobile idealuri, artiștii noștrii crează astăzi în optime condiții de viață și de muncă, necunoscute în trecut. Se bucură de o permanentă grijă, îndrumare și încurajare din partea partidului, se bucură de stima și încrederea întregului popor. Statul nostru socialist apreciază și răsplătește eforturile creatorilor, prețuind în mod deosebit munca celor mai valoroși slujitori ai artei, științei și culturii. În domeniul artelor plastice, numeroși pictori, sculptori, graficieni, artiști decoratori, scenografi, profesori sau istorici de artă sînt distinși astăzi cu înalte titluri, decorații și premii.

Printre cei dintîi care s-au bucurat, pe drept cuvînt, de această prețuire, printre cei dintîi cărora li s-au acordat înalte titluri instituite în anii puterii populare, se numără creatori vîrstnici, formați în primele decenii ale secolului nostru, personalități bine cunoscute în țară și peste hotare, cum sînt Aurel Jiquidi, Iosif Iser, Cornel Medrea, Theodor Pallady, Camil Ressu, Jean Al. Steriadi, care, după eliberare, împreună cu marea majoritate a artiștilor noștri, și-au consacrat întreaga activitate făuririi culturii noastre noi. Distincții de onoare au fost acordate și lui Corneliu Baba, Constantin Baraschi, Boris Caragea, Alexandru Ciucurencu, Dumitru Ghiață, Ion Irimescu, Ion Jalea, Iosif Ross, Gy. Szabo Bela și multor altor artiști. Au fost recunoscute, astfel, valorile reale ale plasticei romînești din ultimele decenii. Totodată se vădește, prin această recunoaștere, continuitatea dezvoltării artei noastre realiste de la Grigorescu, Andreescu, Luchian și Tonitza — artiști care au exprimat, la vremea lor, în operele ce le-au creat, cele mai nobile năzuințí ale poporului nostru — și pînă astăzi, în anii desăvîrșirii construcției socialiste, epocă ce solicită talentul și forța de muncă a tuturor generațiilor, de la artiști vîrstnici și pînă la tinerii crescuți, formați și educați de regimul democrat popular.

Vasta acțiune de popularizare, parte integrantă a revoluției culturale inițiată și condusă de partid, face ca patrimoniul artei noastre să fie cunoscut și prețuit de un public din ce în ce mai larg. Semnificativă în acest sens este creșterea rețelei muzeelor noastre de artă care număra în 1944 numai 20 de unități, în timp

AUREL CIUPE: Peisaj din Zlatna

ce astăzi în țara întreagă avem 51 muzee de artă, secții de artă, colecții, muzee memoriale de artă și muzee de artă sătești. Semnificativă este, de asemenea, creșterea numărului de vizitatori, sezisabilă an de an. Astfel, dacă în 1957 muzeele noastre de artă au înregistrat 704.789 vizitatori, în 1962, de pildă, numărul lor a crescut cu peste un milion, atingînd cifra de 1.755.500. Numeroasele noastre expoziții organizate peste hotare — constituite adesea în adevărate turnee de artă plastică, precum și participările noastre la mari expoziții internaționale de veche tradiție au făcut cunoscute, pe toate meridianele globului, valorile din trecut și cele mai de seamă creații contemporane ale artei noastre plastice.

Sărbătorirea a două decenii de la eliberare, reprezentînd pentru fiecare om al muncii un puternic izvor de încredere și optimism, a constituit totodată fericitul prilej al acordării unor noi distincții creatorilor care s-au evidențiat în mod deosebit în domeniul artei, științei și culturii. Din nou, statul nostru și-a arătat prețuirea față de aportul intelectualității la vasta operă de desăvîrșire a socialismului în patria noastră.

Distincția de Laureat al Premiului de Stat, devenită tradițională în anii puterii populare, a fost acordată anul acesta cunoscuților artiști Ion Vlad, Jenö Szervatiusz și Aurel Ciupe.

Sculptorul Ion Vlad, remarcat la marile noastre expoziții ca și la manifestările noastre de artă de peste hotare, autor al unor lucrări monumentale care împodobesc noul peisaj romînesc, creator deosebit de original, a cărui artă, după cum spune sculptorul Ion Irimescu, « are rădăcini în brazda fecundă a pămîntului țării noastre, în sufletul și geniul țăranului romîn », și-a închinat talentul și forța de muncă încă din tinerețe « unui permanent ideal, acela de a da poporului o adevărată artă, de o înaltă ținută artistică ». Sculpturile sale din ultimii ani, printre care se numără « Vînturile », « 23 August », « Muzica », « Mihail Sadoveanu », bine cunoscute publicului larg, i-au adus pe drept cuvînt cinstea de a purta laurii Premiului de Stat.

Aceiași lauri încununează opera sculptorului Jenö Szervatiusz. Cunoscut printr-o îndelungată, vastă și laborioasă activitate, Jenö Szervatiusz a prezentat de curînd publicului bucureștean o amplă expoziție care s-a bucurat de calde aprecieri. Caracterizîndu-l, sculptorul Ion Vlasiu spune: « Fantezia cu care interpretează o temă, accentele pe materie, vibrante și poetice, sau ecoul epic al unor lucrări de inspirație folclorică, îl pun alături de cei mai valoroși sculptori din Transilvania. . . Sensibilitatea cu care intuiește virtualitățile materiei, distincția pe care o face în interpretarea formei pe lemn sau pe piatră, ritmicitatea mișcărilor ca și pulsația plastică a volumelor mari în ansamblu compozițional, toate te duc cu gîndul la un om de adînci și fructuoase confruntări cu viața și cu natura ». Toate acestea, de fapt, caracterizează și lucrările sale din ultimii ani precum « Cariatide », « Țăran din Rodna », « Iubire », « Mamă cu copil » și altele, care i-au adus Premiul de Stat pe anul 1964.

Pictorul Aurel Ciupe este bine cunoscut nu numai prin îndelungata sa activitate creatoare, dar și prin merituoasa contribuție la îndrumarea vieții artistice a Clujului și la formarea generațiilor de pictori tineri. Aprecierile colegilor sau ale criticilor de artă îl descriu pe artist ca pe un iubitor al naturii, al omului și al vieții, cîntăreț al marilor noastre realizări, colorist luminos care își compune lucrările cu rigoare și delicatețe în același timp, imprimînd tablourilor sale un autentic aer poetic. Premiul de Stat i-a fost acordat pentru lucrări din ultimii ani, printre care se numără cîteva remarcabile peisaje, uleiurile « Culori de toamnă », « Interior »,

JENÖ SZERVATIUSZ: Țăran din Rodna — lemn

ION VLAD: Vînturile

« Balconul » și altele, vădind măestria, vigoarea și forța creatoare a acestui artist în pragul a 60 de ani de viață.

Înalte titluri au fost acordate unor marcante personalități ale vieții noastre artistice, cuprinzînd sfera largă a creației plastice — pictură, sculptură, grafică, artă decorativă și scenografie —, a cercetării științifice și a învățămîntului artistic.

Astfel, pentru merite deosebite în activitatea științifică, academicianului prof. George Oprescu i s-a conferit titlul de « Om de știință emerit al Republicii Populare Romîne ». Pentru activitate deosebită în domeniul cercetării științifice și contribuție la dezvoltarea învățămîntului superior, prof. Catul Bogdan și prof. dr. Virgil Vătășeanu au fost distinși cu titlul de « Profesor emerit al Republicii Populare Romîne ». De asemenea, pentru merite deosebite în activitatea desfășurată în domeniul creației, titlul de « Artist al poporului din Republica Populară Romînă » a fost acordat artiștilor: Henri Catargi, Lucian Grigorescu și Geza Vida; titlul de « Maestru emerit al artei din Republica Populară Romînă », artiștilor: Ștefan Constantinescu, Paul Erdöș, Oscar Han și Romulus Ladea; titlul de « Artist emerit al Republicii Populare Romîne », artiștilor: Zoe Băicoianu, Eftimie Bîrleanu, Paul Bortnovschi, Florica Cordescu-Jebeleanu, Vasile Dobrian, Aurelia Ghiață și Ion Vlasiu.

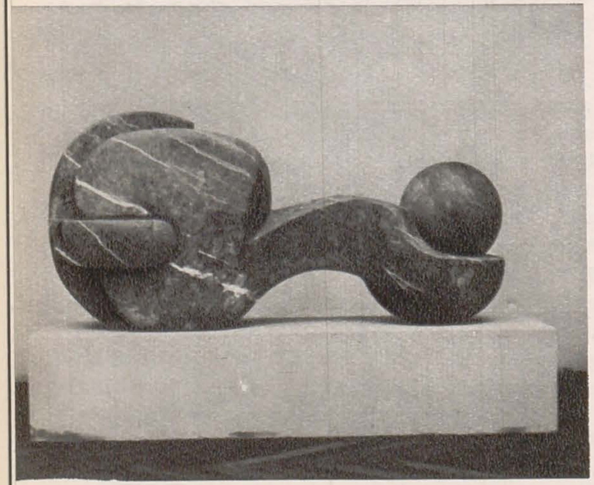
Este binecunoscută publicului nostru, maselor largi de oameni ai muncii, contribuția efectivă a personalităților distinse cu noile titluri, în domeniul creației, al cercetării științifice și al pregătirii noilor cadre de artiști și intelectuali, contribuție care se înscrie la loc de cinste în contextul complex al revoluției culturale din țara noastră, care înalță cultura romînească pe o treaptă superioară, cultura « societății muncii pentru toți — și a libertății pentru toți », spre orizonturile căreia năzuia, alături de alți artiști luptători din trecut, N. N. Tonitza.

Premiile și distincțiile recent acordate constituie o chezășie a încrederii de care arta noastră contemporană se bucură din partea partidului și statului, din partea poporului întreg. Ele constituie în același timp un cald îndemn în activitatea viitoare, stimulînd întregul front al slujitorilor artei profund conștienți de misiunea lor. Pentrucă, așa cum se spune în Salutul C.C. al P.M.R., Consiliului de Stat și Consiliului de Miniștri către Conferința pe țară a Uniunii Artiștilor Plastici din 1963, « A înfățișa în piatră, în bronz, în lemn sau pe pînză imaginea luminoasă a lumii de azi, chipul omului nou cu bogata sa viață sufletească, optimismul și entuziasmul său, eroismul celor care s-au luptat și s-au jertfit pentru făurirea unei vieți mai bune — aceasta este misiunea nobilă care revine artistului societății noastre socialiste. A ști că talentul său slujește poporului, în mijlocul căruia s-a născut, că arta sa contribuie la transformarea conștiinței oamenilor, la înnobilarea lor spirituală, la însuflețirea în muncă a făuritorilor de bunuri materiale și culturale ale societății — iată suprema satisfacție a artistului cetățean ».

NOI TENDINŢE LA CEA DE A XXXII-A BIENALĂ DE LA VENEŢIA

MIRCEA DEAC

ANDREA CASCELLA: Sculptură în piatră



A XXXII-a Bienală internaţională a artelor plastice şi-a deschis porţile anul acesta în « Giardiniera » din Veneţia sub semnul noului curent american « Pop-art » şi a combinaţiilor sculpturale şi picturale executate « tehnic ». Un cronicar al ziarului « Il Gazetino » sublinia, în ziua vernisajului, că fetişismul obiectului a creat noi idoli. Enrico Baj îşi intitula lucrarea sa « Mecanosculptură », belgianul Gentilis « Recviem pentru omul spaţial », Jasper Johns expunea un steag, iar Claes Oldenburg « Maşina de scris moale ». În jurul bienalei au apărut cele mai vii discuţii. « Panică la Veneţia » îşi intitulează Georges Boudaille articolul său în « Les Lettres Françaises » din 25 iunie 1964 — subliniind că dadaismul « a fost încoronat în ţara lui Tiţian ». Cronicarul « Pravdei », Boldkin vorbea de « Carnavalul tragic », iar însăşi ziarele italiene amplificau ideea promovării unor noi « originalităţi ». Cîteva titluri din presa italiană, luate la întîmplare, apărute în zilele deschiderii expoziţiei — sînt concludente: « Bienala: moda şi comerţul au făcut-o să devină astfel (Silvano Gianelli — în « Il Popolo », 20 iunie 1964); « O orgie de maxim modernism domină a XXXII-a Bienală din Veneţia. Numai puţine opere şi expoziţii retrospective ale unui Casorati şi Semeghini, repetă limbajul tradiţional al picturii şi al sculpturii — în rest, se mişcă vreo trei sute de compoziţii nebuneşti făcute din materie inertă şi respingătoare: ghips, hîrtie murdară, zdrenţe, roate de motoare, aşchii de lemn. Iniţiaţii explică care sînt simbolurile timpului nostru: reflectarea fricii, alienaţia, tulburări psihice, erotismul. Dar se mai poate vorbi de artă? »

« Muzeele publice achiziţionează asemenea lucrări: ne imaginăm fericirea contribuabililor » (Marzano Bernardi în « La Stampa », din 20 iunie 1964). « Printre atîţia meseriaşi şi mecanici, puţini artişti adunaţi la Bienală — Paturi distruse, resturi de podea, ţevi pentru băi etc. » (Leonardo Borghese în « Corriere della Sera », 20 iunie 1964). În întreaga lume apar comentarii despre acest eveniment artistic internaţional.

De ce acest interes în jurul Bienalei din Veneţia? După Sao Paolo, Bienala din Veneţia, pe de o parte, părăseşte principii care au stat la baza tradiţiei artistice seculare — şi lansează festiv şi prezumţios un nou principiu, al falsei originalităţi a individului. Pe de

RENATO GUTTUSO: Strada

altă parte, Bienala actuală consemnează „scăderea acțiunilor" abstracționismului în favoarea unui nou curent, care se afirmă ca un curent al figurării obiectelor ca atare.

Inaugurarea celei de a XXXII-a Bienale din Veneția a coincis cu a 70-a sa aniversare. Tradiția artistică a Veneției a contribuit foarte mult la creșterea amploarei internaționale a Bienalei şi la imprimarea unui veritabil caracter artistic. Ca principiu organizatoric, Bienala a acceptat arta sub cele mai diverse orientări. În acest fel, ea a sprijinit curente ca fovismul, nabismul, futurismul, considerate cel mai des în preajma primului război mondial, ca ruşinea saloanelor oficiale. După cel de al doilea război mondial, îndeosebi după 1948, Bienala capătă un caracter cosmopolit, — a cărui evoluție a fost sensibilă an de an, încît, după 1956, Bienala a devenit locul de întîlnire a tendințelor celor mai îndrăznețe, care au degenerat în ultimele expoziții într-o furie a «originalismului». Pînă la 1958, Bienala organiza expoziții retrospective marilor mişcări artistice sau artiştilor recunoscuți: cubismului, suprarealismului, lui Picasso sau Mondrian ş.a., după cum premiile celebrau artişti unanim apreciați: Braque, Morandi, Matisse, Dufy, Arp, Villon, Carlo Carra, Marino Marini. Din 1958 au fost premiați artişti aparținînd mai mult abstracționismului: Mark Tobby (S. U. A.), Osvaldo Licini, Emilio Vedova, C. Capogrossi (Italia), Hans Hartung (Germania Federală), Jean Fautrier, Alfred Manessier (Franța).

Meritul actualei Bienale, în afară de înregistrarea sezisabilei diminuări a interesului față de abstracționism, considerat ca un fenomen depășit, constă în ilustrarea panoramică a celor mai diverse tendințe ale artei contemporane. Arta realistă, arta figurativă, suprarealistă, abstracționistă, totemistă, expresionistă și alte curente care se conturează acum s-au întîlnit aici, după cum s-au întîlnit artiști tineri și bătrîni. 32 de țări participă cu ceea ce fiecare consideră ca reprezentativ în arta sa contemporană. Renunțarea la formele vechi organizatorice a apărut chiar în modul de concepere a Bienalei: organizatorii bienalei au părăsit sistemul prezentării retrospective a unui singur artist și au invitat 18 muzee să prezinte ceea ce ele au considerat ca modern și contemporan printre lucrările achiziționate în ultimii zece ani.

Așa a apărut în Pavilionul central al Bienalei o amplă și interesantă expoziție: Arta de azi în muzee (Arte d'oggi nei muzei). Expoziția reunește aproape 500 de lucrări din 18 muzee de artă modernă — opere selectate pe baza considerării lor ca valori artistice stabile. Acest « nou muzeu de artă modernă » cu un evident caracter eclectic a ridicat însă numeroase probleme. Problema cea mai importantă era aceea a criteriului valorii. De aceea deosebit de interesantă mi s-a părut demonstrarea diferenței existente între lucrările «originale» lansate zgomotos de către galeriile comerciale la prețuri foarte ridicate în diferite competiții internaționale și între acele lucrări care au intrat în muzee pe baza considerării lor ca valori artistice unanim recunoscute și stabile.

Expoziția « Arte d'oggi nei muzei » demonstra astfel că prețul, evaluarea mercantilă a tabloului, « originalitatea » sa afișată sînt doar aspecte locale și temporare ale fenomenului artistic, care nu au nimic permanent și nici egal sau corespondent valorii estetice, sociale și educative a unei opere de artă. Operele care intră într-un muzeu de artă sînt în schimb, sau trebuie să fie discernate de spiritul critic al aprecierilor care descoperă talentul, înregistrează curentul lor artistic și le semnalează adevărata noutate și originalitate integrîndu-le obiectiv în dezvoltarea istorică a artei plastice. Comerțul urmărește prețul, influențînd prin reclamă publicul în spiritul unor mode trecătoare dar rentabile. Muzeele ajung la sinteze, la definiții, la stabilirea unor valori permanente. Oscilațiunile comerciale nu au paralele în stabilirea valorilor muzeale.

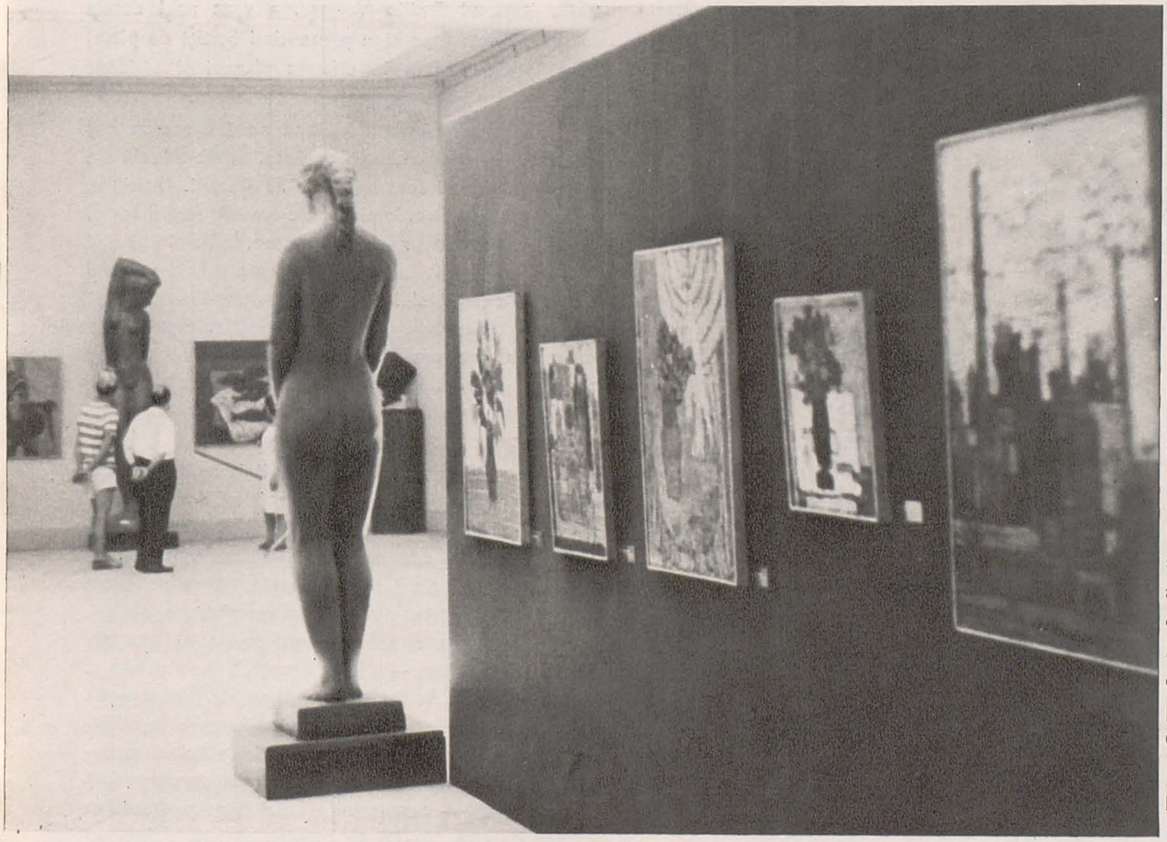
Parcurgînd sălile muzeelor de artă modernă dintre cele mai importante din lumea întreagă, din Paris

Aspect din expoziția engleză

și New York, din Roma și Rio de Janeiro, din Berlin și Zagreb, Londra, Bruxelles, Hamburg, Viena, Köln, München, Oslo, Stokholm, Veneția, Torino, Zürich, eram conștient că aveam să văd, nu lucrări clasice, ci o antologie eclectică a celor mai diverse tendințe ale artei actuale. Fiecare muzeu prezenta proporțional artiștii străini și cei naționali. Am fost în special atent la acei artiști preferați de mai multe muzee. O asemenea preferință colectivă își avea semnificația sa, deoarece ea prezenta garanția unor valori general recunoscute. Și nu era lipsit de interes să constat că acești artiști erau Picasso, Guttuso, Max Ernst, Morandi, Kokoscha, Arp, Moor, Ben Nicholson. Mai existau și alte aspecte interesante. De exemplu, acela de a pune accentul pe o tendință artistică sau alta. « Galeria Națională din Berlin » se pronunța în favoarea futurismului, prezentînd pe italienii Afro Basaldella și Piero Dorazio, futuriști de nuanță abstractă, dar nu putea să nu expună și un viguros portret de femeie de Pablo Picasso, care

demonstra, prin prezența în această bienală, valoarea sa artistică încă actuală. Alte muzee — ca Tate Gallery din Londra — înființat în 1897 — înfățișa o selecție panoramică a artei moderne, expunînd astfel artiști ai școlii din Paris (Giacometti, Manessier, Appel); și ai școlii engleze (Alan Davie, Henry Moor, Ben Nicholson, Victor Pasmore); ai școlii americane (Pollock); ca și pe unii italieni, spanioli sau jugoslavi (Dușan Dzamonja). Muzeul Guggenheim din New York prezenta artiștii abstracționiști, majoritatea americani, și printre ei și pe francezul Pierre Soulages, prezentat de altfel în mai multe muzee.

Îndelung am insistat asupra unor tablouri care prin caracterul lor realist-figurativ ieșeau din comun în această expoziție a muzeelor: « Răpirea Sabinelor » de Pablo Picasso — pictat în 1962; « Satul devastat » de Jean Dubuffet; ,,Strada'' de Renato Guttuso; « Ulcică roșie » de Fernand Léger, tablouri care dominau și demonstrau forța și valabilitatea artei figurative.

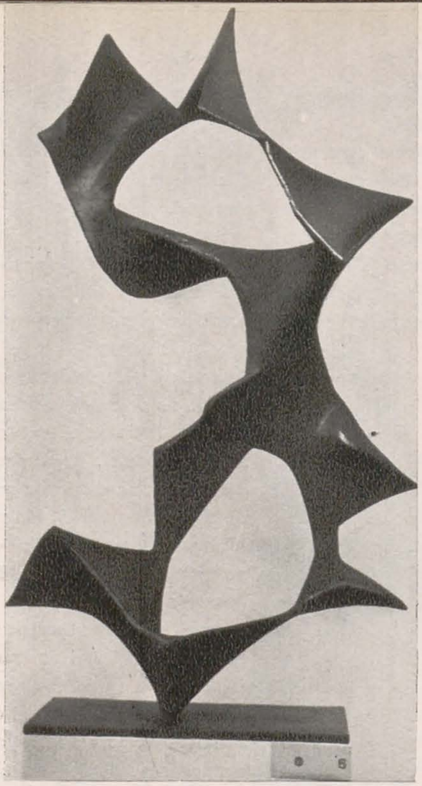


Expoziția R.P.R. la Bienala de la Veneția

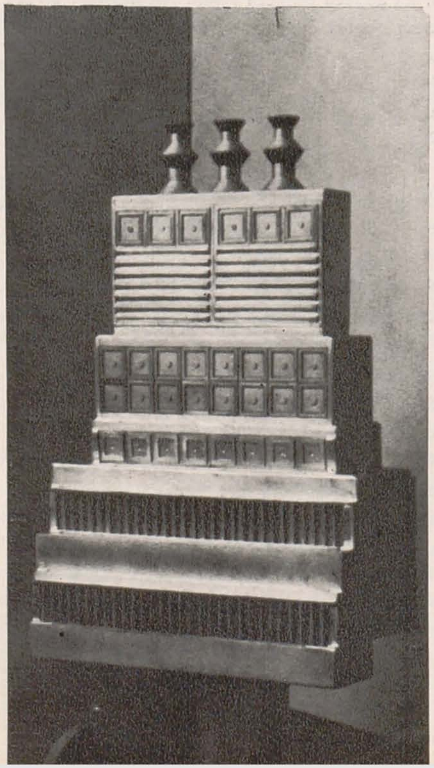
Selecția riguroasă a lucrărilor din expoziția « Arte d'oggi nei muzei », contrastează puternic cu ceea ce a fost premiat la Bienală și în special cu « Pop-art »-ul. Dar ce este « Pop-art »-ul? Pentru a înțelege această tendință este necesar să recapitulăm evoluția artei americane după 1945. După sfîrșitul războiului, un grup de pictori americani, au afișat un nou stil, diferit de cele din Europa, dar care urma în mod logic tradițiile picturii moderne. Ei au fost numiți expresioniști abstracți — și se bazau pe concepții nonfigurative. Accentul cădea pe culori, pe forme și pe spații, dînd o imagine complexă bazată pe senzații. Jackson Pollock a fost cel care a deschis drumul acestor pictori. El a dat un nou orizont picturii, diferit de finețea și eleganța școlii din Paris, un mod de a picta cu vervă, bruschețe și franchețã. Neîndemînarea a devenit astfel o forță, o expresie plastică acceptată. Stilul său a căpătat un ton care a influențat puternic arta americană. Generația de după război a împins mai departe aceste poziții încorporînd elementele stilului abstract expresionist într-o nouă atitudine în care este respinsă total lumea « reală » în favoarea unei noi lumi creată de propria imaginație a artistului. Școala new-yorkeză este aceea care preia conducerea căutînd un mod original de acomodare la mediu. Ea aducea obiecte reale, naturaliste, direct în contextul operei de artă, creîndu-le o nouă realitate în condiții absolut diferite de existența lor anterioară. Acești artiști se bazau pe precedentele unor artiști ca Duchamp și Picasso în construcțiile lor din 1912—1914. Ei au renunțat la expresionismul-abstract ajungînd la un nou mod de a gîndi artistic. Acest nou mod îl constituie « Pop-art »-ul: o tendință extremistă care succede expresionismului abstract. Rauschenberg și Johns reprezentanții săi principali, acceptînd premizele expresionismului abstract și adăugîndu-i obiectele reale, au urmărit să realizeze o nouă figurație care neagă de fapt abstracționismul. Ei au ajuns la o formă de ... artă care nu are imitatori de succes — fiindcă a face ca Rauschenberg, să prinzi pe pînză ceasuri, vulturi împăiați, lanțuri, sticla de Coca-Cola, înseamnă că nu mai poți fi « original ».

Bienala de la Veneția a premiat și un alt artist, pe Zoltan Kemeny (elvețian de origine ungur) — « inventatorul » tabloului în relief, propunîndu-și să rezolve într-un mod nou mișcarea în pictură. Deși pictor, el a fost premiat pentru sculptură. În lucrările sale el a plecat de la împărțirea simplă a artiștilor în statici și dinamici. Aceștia din urmă, din care face parte și el, sînt preocupați de animarea materiei

1



2



3

SALVATORE (MESSINA): Sculptură — bronz

EDUARDO PAVLOZZI: Sculptură aluminiu

HANS HARTUNG: Compoziție

care aşa cum realizează Kemeny, multiplică prin lumină, prin unghiuri de vedere şi prin însăşi tratarea tehnică a materiei, forma unei picturi sau unei sculpturi.

Printre artiştii care aduc noi tendințe caracteristice anului 1964 nu poate lipsi sculptorul german Herbert Kricke — autor al unei sculpturi spațiale transparente. Secretul lui Kricke este un desen abstract din sîrmă; un limbaj nearticulat, ondulat şi aerian — dinamic prin proporțiile uriaşe ale ghemotocului de sîrmă. Unele lucrări ne amintesc de Klee — dar unii critici, ca Gideon Carola Welker — susțin şi explică traectoriile dinamice ale liniilor sale afirmînd că Kricke este un vechi aviator. Un alt « original », premiatul Bienalei anterioare în 1962, italianul Emilio Vedova, a vrut anul acesta să se depăşească pe sine prezentînd bucăți de placaj rupt, prinse aerian în diferite planuri şi strident pictate.

Preocuparea pentru o viziune nouă dar ceva mai sobră a avut-o şi pavilionul francez. În marea sală era prezentat însuşi ermitul de 70 de ani, Bissière, « pictorul luminii », luminii care transfigurează totul, posesorul unei arte rafinat-abstracte. În jurul numelui său s-a făcut mult caz pentru că nu a primit premiul Bienalei. « Originalul » secțiunii franceze a fost însă sculptorul Ipousteguy, mediteraneanul, autorul statuii « Omul » (un om cu trei picioare). Ipousteguy afirmă: « Eu nu aparțin nici unui cenaclu. Refuz orice cadru, fie că mă clasează realist, neorealist, post-abstract etc ».

Au fost țări care au mers şi pe linia realizării unei unități care să lege tradițiile cu spiritul contemporan modern. Franța, Jugoslavia, Ungaria, Finlanda, Danemarca, România ş.a. au adus o viziune originală în firul istoric al artei lor naționale. Aproape toate țările au prezentat un număr restrîns de artişti. Anglia punea accentul pe un sculptor figurativ Bernard Meadows — « Figură armată în picioare ». Suedia prezenta la loc de cinste pe Hannah Ryggen cu tapiserii realiste şi instructiv-militante prin conținutul lor de protest împotriva fascismului şi războiului. Pavilionul cel mai impunător ca număr a fost firesc al Italiei — prezentînd un număr mare de artişti fiecare cu cîte 10—20 de lucrări. Dintre aceştia au fost premiați sculptorii Arnoldo Pomodoro şi Andrea Cascella. De altfel, alături de premiatul bienalei, Rauschenberg, artiştii italieni au suscitat cele mai vii polemici — pentru ceea ce ei au adus « nou ». Unii se manifestă ca post-cubişti, cum este Carla

Accardi, sau Enrico Baj care — născut la Milano în 1924, s-a afirmat ca un original în 1956 prin formarea « mişcării nucleare » şi apoi an de an şi-a reînnoit stilul oprindu-se la o formă de « ironizare » a burgheziei prin lucrări cu colaje aşa cum a prezentat şi în recenta Bienală, oameni din cîrpe cu decoraţii prinse de piept. Corrado Cagli — inventiv şi expresiv, prezintă o pictură « polimorfică » ; Roberto Crippa realizează lucrări care aparţin deopotrivă şi picturii şi sculpturii. Giuseppe Guerreschi, figurativ ; Gastone Novelli, Mimmo Rotella, Antonio Scordia, Cremonini, Angelo Savelli şi alţii se manifestă în toate direcţiile. În sculptură, Andrea Cascella, sculptor în piatră, non-figurativ ; Alik Cavoliere, Ettore Colla — elev al lui Brâncuşi între 1923—24 ; Arnoldo Pomodoro, Dino Basoldella, Salvatore viguroşi, monumentali, inspiraţi din lumea plantelor ş.a. se străduiesc a fi la rîndul lor personali şi originali.

Ţara noastră se situează pozitiv în ansamblul Bienalei — fiind, în confuzia generală, alături şi de alte ţări şi de foarte mulţi alţi artişti, certitudinea că valorile artistice istoriceşte recunoscute nu şi-au pierdut valabilitatea şi actualitatea, din contra, că ele devin mai actuale şi necesare ca oricînd.

Pavilionul R. P. Romîne cuprinde patru artişti : pe sculptorul Boris Caragea şi trei pictori — de generaţie mai tînără, crescuţi şi formaţi ca artişti după eliberare : Ion Gheorghiu, Ion Biţan, Ion Pacea.

Sculptorul Boris Caragea — prin selecţia lucrărilor sale arată multitudinea preocupărilor sale. Autor de monumente, statui şi lucrări de postament, el manifestă o concepţie viguroasă, sculpturală, ce continuă într-un spirit personal lecţiile lui Bourdelle şi Paciurea, preocupat fiind de semnificaţia simbolică a sculpturii şi de semnificaţia sa umană. Suita de lucrări prezentate sînt opere create pe o perioadă mai îndelungată, mărturisind continuitatea concepţiei sale artistice. Portretist viguros — accentuînd trăsăturile ce dau expresie unui tip sau unui sentiment — modelînd nuanţat şi sensibil suprafaţa pentru a-i imprima viaţa ce palpită — Boris Caragea prezintă cîteva portrete — exemple de fapt a posibilităţilor sale — portrete care au calitatea de a se ridica la semnificaţii simbolice şi alegorice (« Victoria », « Sportiv », « Tinereţe » etc.). Dar în ceea ce el se vădeşte un pasionat al formelor şi volumelor sînt nudurile. El preferă corpurile în care osatura dispare sub volume expresive. Boris Caragea iubeşte plenitudinea, soliditatea ansamblurilor, contrastele luminii şi umbrei, exaltarea şi exuberanţa — tot ceea ce exprimă voinţa şi dragostea pătimaşă de a trăi, ceea ce semnifică cucerirea şi dăruirea ei.

Ion Gheorghiu face parte din generaţia tînără, al cărui nume ca şi cel al lui Ion Biţan sau Ion Pacea a căpătat o largă circulaţie. Caracterul picturii lor — de intensitate şi plenitudine, de strălucire coloristică — este acordat la exprimarea unor adevăruri concrete sau unor conţinuturi de idei, ce-şi găsesc izvorul în viaţă. Culoarea în pînzele lor capătă un loc principal şi vibraţie, o vibraţie care traduce expresiv un sentiment. Originalitatea fiecăruia constă în alegerea formei şi în ideile lor. Unele tablouri sînt spectaculoase, elaborate scenic, altele sînt spontane, curajos gîndite şi realizate plastic.

I. Gheorghiu este un colorist care urmăreşte prin culoare să exprime bucuria vieţii. Este atent la compoziţie, la ritmurile liniare, la raporturile cromatice. Aparent statice, în compoziţii construite, elaborate, tablourile lui, de multe ori, conţin un dinamism interior sau cuprind imagini simbolice. Există o concordanţă a celor reprezentate cu natura lor — culoarea mohorîtă, verzuie, a peştilor semnifică apa şi mîlul gros. Vînatul este dramatic redat în contrast cu exuberanţa florilor.

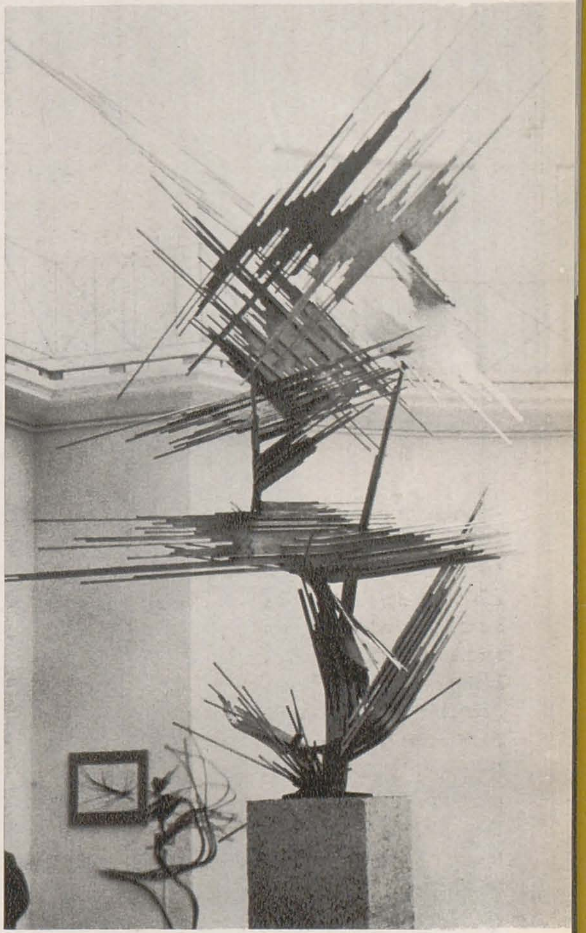
Pictorul Ion Pacea — din aceeaşi generaţie cu Gheorghiu — exprimă şi el o viziune umană a realităţii cu o paletă personală intens colorată dar sobru.

Într-un fel, mai constructivist, Ion Biţan urmăreşte, la rîndul său, să exalte poezia lucrurilor sau să dea semnificaţii noi lucrurilor obişnuite, susţinute de o măiestrie artistică originală.

Selecţia prezentată de pictorii romîni contemporani aduce în expoziţie cîteva portrete, precum şi imagini din viaţa şi peisajul patriei, flori şi naturi statice, care în ansamblu respiră o atmosferă de prospeţime şi optimism.

Desigur, Bienala nu a fost organizată pentru a trage concluzii în ceea ce priveşte direcţiile viitoare ale dezvoltării artei plastice. Ar fi şi prematur şi subiectiv făcute — dar, totuşi, în ciuda modei, a zgomotului făcut de diferiţi « originali » care vor să creeze curente şi să-şi impună comercial stilurile, Bienala demonstrează că arta figurativă şi realistă, îmbrăţişată de tot mai mulţi artişti îşi păstrează valenţele tradiţionale şi că este reazămul celor care iubesc şi caută frumosul.

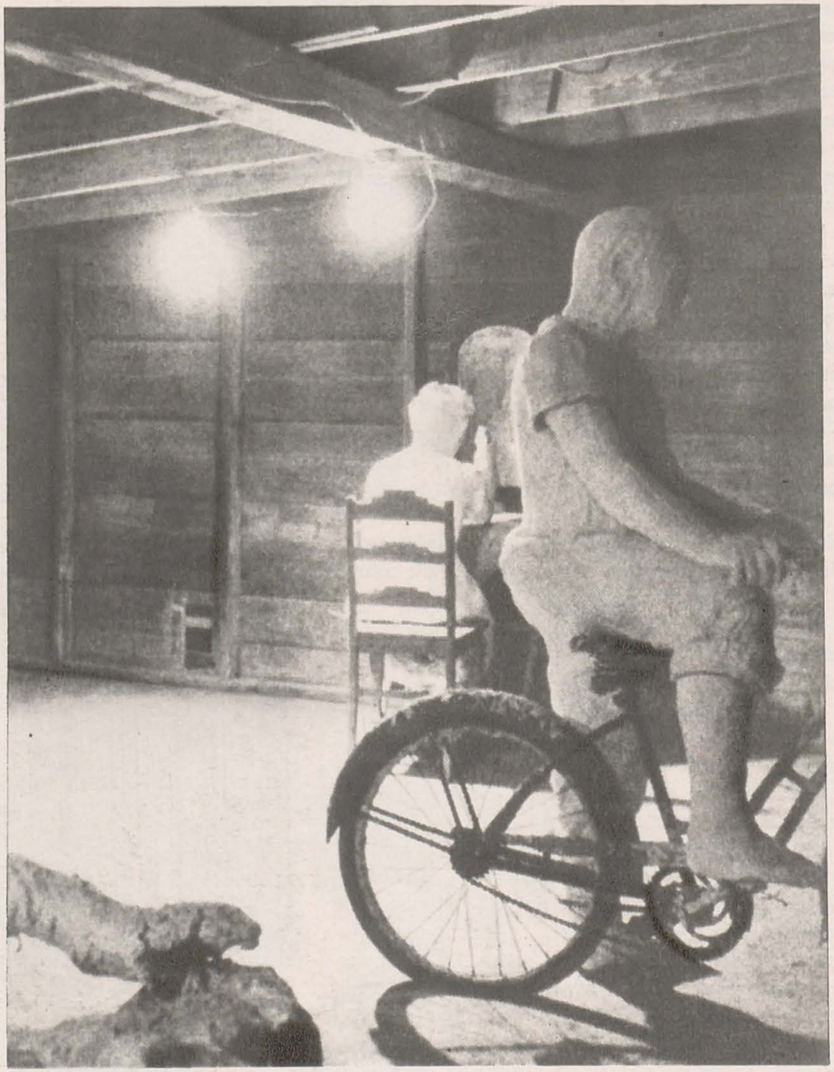
Amploarea manifestărilor din cadrul Bienalei şi multitudinea problemelor pe care le ridică, face ca Bienala să rămînă una dintre cele mai interesante şi mai mari expoziţii internaţionale de artă plastică.



HERBERT KRICKE: Sculptură spaţială

A FI MODERN

MARCEL BREAZU



GEORGE SEGAL: Bărbat pe bicicletă (1962)

Într-un articol publicat în « *La nouvelle revue française* », în 1920, André Gide vorbind despre, proaspăta atunci, mişcare dadaistă, spunea că, fără să preţuiască în mod deosebit pe aparenţii ei promotori, nu se poate să nu o înregistreze ca pe un fenomen semnificativ. O asemenea manifestare trebuie privită ca un val, spunea el, iar « cei care par să-i fie conducătorii nu sînt decît primii ridicaţi de lama valului. . . « Eu îi observ cu asiduitate — conchidea Gide — însă ceea ce mă interesează este valul şi nu dopurile care plutesc la suprafaţă. . . ». Comparaţia scriitorului francez este, mi se pare, grea de sugestii în ceea ce priveşte fenomenul artistic contemporan din lumea capitalistă. După o perioadă în care abstracţionismul căpătase hegemonia deplină în pictura şi sculptura occidentală — de doi-trei ani încoace gloria lui este într-un declin marcat. La ultima Bienală din Veneţia pe primul loc a fost ridicat Rauschenberg, ca exponent al « pop'art »-ului ; iar ceea ce îi opuneau francezii acestui reprezentant al plasticei americane contemporane era o prezenţă masivă a aşa-numitei « *noua figuraţie* ». Pentru cine priveşte reproducerile tablourilor ultimelor saloane de pictură de la Paris, apare evident faptul că noua orientare (« valul », după metafora lui Gide) este, fără putinţă de contestare, figurativă. Julien Alvard observa recent că « există astăzi pictori figurativi superiori pictorilor abstracţi », iar Michel Ragon comentînd această observaţie, în revista « *Arts* », spunea: « Această frază ar fi fost scandaloasă acum zece ani în mediile de avantgardă şi de neconceput sub pana lui Julien Alvard. Faptul că ea ne pare evidentă, arată că ceva s-a schimbat şi că *un nou curent figurativ se impune în arta contemporană* » (subl. mea). După cum se ştie, Ragon era un adept fără rezerve al abstracţionismului şi tocmai de aceea recunoaşterea lui arată în ce direcţie « împinge valul, dopurile ».

Toate aceste semne de reorientare, cer să ne reamintim, încă o dată, adevăruri, care se confirmă mereu.

★

Pledoaria pentru virtutea emotivă — de esenţă muzicală — a artei abstracte însemna pledoaria pentru lichidarea *picturii* ca ramură specifică de artă — dizolvarea picturii în ornamentică. A pretinde că un tablou abstract îţi poate da satisfacţii aşa cum îţi dă un covor frumos sau o ţesătură artistică — înseamnă a nega tocmai bogăţia satisfacţiei estetice pe care ţi-o poate

da pictura ca atare, tocmai din cauza raportării valorilor ei plastice la realitate. Nu este vorba aici de o *supraadăugare* a interesului pentru anecdota tabloului care vine *să se alăture din afară* plăcerii estetice provocată de formă şi culoare. Este, în satisfacţia estetică a acestei ramuri a artei care e pictura, o rezultantă a sintezei între *formă*, *culoare* şi *subiect*, care *pontenţează* virtuţile plastice ale suprafeţei pictate, încărcînd-o cu un potenţial emoţional de care nu este capabil un covor sau un arabesc. Nu « literatura » se adaugă picturii (şi cu atît mai puţin un interes *extraestetic)*, ci pictura prin ea însăşi este o ramură a artei legată prin esenţa ei de realitate, tot aşa cum e literatura sau cum e cinematograful. Pictura este o artă *reprezentativă*, ornamentul (chiar cînd nu are numai rol decorativ, adică chiar atunci cînd nu are o funcţie subordonată necesităţii de a pune în valoare un obiect sau o suprafaţă) este o artă *expresivă*. Raporturile cu realitatea ale ornamentului sînt îndepărtate, şi în orice caz, *mediate* — ale picturii (dacă nu vrem să o lichidăm) sînt *imediate*, directe.

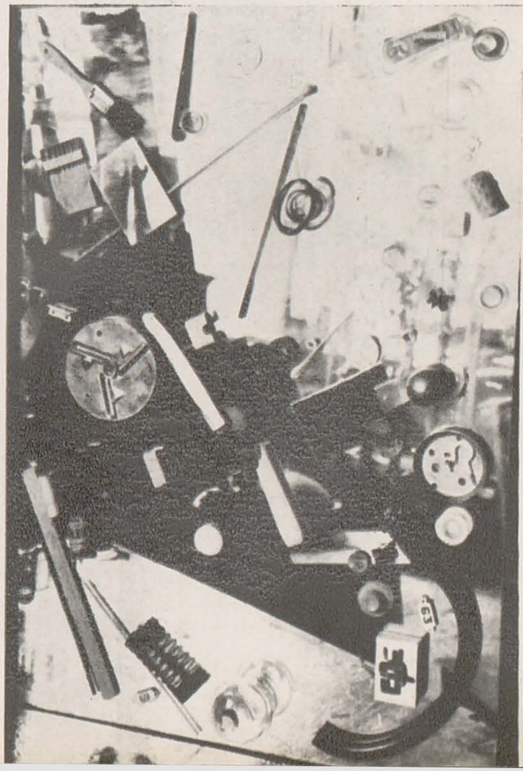
Pentru multiple motive, pe care le-am analizat în altă parte (cf. « Abstracţionismul sau indigenţa artei », în « *Viaţa romînească* » nr. 5/1963) acest adevăr a fost neglijat chiar de către critici de artă erudiţi, altădată mari preţuitori ai realismului. Aşa, de pildă, Bernard Berenson, într-o lucrare din 1950 asupra lui Piero della Francesca, renunţînd la poziţia lui anterioară, pretindea că o operă de artă trebuie numai să « *existe* » — şi nu să « *reprezinte* » sau să « *exprime* » idei şi sentimente. Se manifesta aici o atitudine, nu antirealistă, ci a-realistă, consecinţă a influenţei esteticei existenţialiste, care şi-a găsit în deceniul al cincilea al veacului nostru forma sa exacerbată, în lucrările lui Heidegger. Pentru Heidegger arta nu reprezintă ceva, ci este o *existenţă* în sine (« aletheia ») care trebuie privită *numai* ca atare. Este lesne de înţeles că o asemenea teză putea să justifice orice « existenţă » artistică, lucrarea de artă pierzîndu-şi astfel obligaţia de a oferi privitorului, măcar un minimum de punct de sprijin în realitate — privitorul fiind solicitat să acorde credit total pictorului sau sculptorului, care şi-ar fi găsit astfel « libertatea » lui absolută. Dar unor asemenea artişti ar trebui să le reamintim vorba lui Paul Valery : « Cea mai mare libertate naşte din cea mai mare rigoare ».

★

Ei bine, privitorul artei abstracte a obosit ! El îşi cere astăzi, după cît se vede, din nou dreptul de a se bucura de un tablou sau de o statuie, care să-i vorbească despre lumea *lui*, cu atmosfera, preocupările, sentimentele şi ideile ei. El solicită *limbajului* plastic, să-i comunice ceva familiar şi nu un insolit şi problematic « univers propriu » al artistului, fără vase comunicante cu universul său. Aşa se explică, în bună măsură, succesul « new-realismului » american, succesul « pop'art »-ului. Teoreticienii acestor noi orientări — un Pierre Restany, un Allan Kaprow, un Otto Hahn — pretind că lucrările « neo-realiştilor » sînt menite să exprime un nou « simţ al naturii », simţul contemporanului care trăieşte în marile aglomeraţii urbane, invadate de maşinism, de publicitate, de deşeuri industriale, de sute de obiecte de uz curent — care constituie toate « mediul său natural ». S-a şi încetăţenit un nou termen menit să sugereze acest mediu : cuvîntul englez « environment », care ar însemna « ambianţă », « împrejurime », « ceea ce ne înconjoară ». Dintr-un asemenea « environment » fac parte resturile vieţii cotidiene consumate : lăzile goale, cutiile de conserve, obiectele deteriorate, afişele lacerate — ca şi mulajele, la scară naturală sau mărite, a tot ce se poate găsi de cumpărat într-o piaţă sau într-un magazin universal : fructe colorate violent, produse culinare, obiecte de igienă intimă, articole vestimentare. Mai mult : unii dintre adepţii notorii ai « new-realismului », Claes Oldenburg, George Segal, Jim Dine, fac mulaje în ghips, în mărime naturală, reproducînd oameni vii în activitatea lor cotidiană — lucrînd la o maşină sau spălîndu-se, conversînd sau îndeletnicindu-se cu o treabă domestică. Toate acestea sînt menite să realizeze « prezentarea naturii moderne ». Colajele denumite de Rauschenberg « combine-paintings », tehnica afişelor publicitare folosită de Rosenquist în exponatele unei recente expoziţii de la Paris, adaugă tuturor acestor date, vacarmul plastic al reclamei, care inundă oraşele americane.

Moda « pop'art »-ului se întinde rapid în ciuda protestelor şi invectivelor vechilor adepţi ai artei abstracte. Arătînd că, în cele din urmă, « pop'art »-ul este o reeditare plată a procedeelor dadaiste (referindu-se şi la primele obiecte « gata făcute » prezentate de Marcel Duchamp, ca lucrări de artă, cum erau urinoarul şi cuierul expuse încă în 1915 şi 1917) Pierre Cabanne susţine că în vreme ce dadaismul ridiculiza conformismul şi avea umorul lui, acest

DANIEL SPOERRI :
Multiplicatoare de artă (1961 — 1962)



ROBERT RAUSCHENBERG: Trofeu (1959)

« neo-dadaism » este o expunere « a infirmității unei generații de neputincioşi şi de idioți (sic !) conduşi la spectacol de către vicleni prezentatori de fenomene triste, pînă la lacrimi ». Alvard pretinde că e « o aberație să te temi de ce-ți place, pentru a-ți manifesta numai gustul propriilor tale desgusturi ». Iar criticul englez G. S. Whittel, intitulează un articol din revista « Studio — international art », din aprilie 1964, dedicat unei expoziții a lui Robert Rauschenberg, la « Whitechapel Art Gallery »: « Este interesant, dar nu e artă ! ».

. . . Şi totuşi, « pop'art »-ul invadează piața artistică din țările capitaliste, cucereşte sălile de expoziții, începe să pătrundă în colecțiile particulare reputate. La Amsterdam, la Nisa, la München, la Osaka producția de « pop'art » a stîrnit un interes susținut. Însăşi indignarea cronicarului hebdomadarului francez « Arts », care denunță « pop'art »-ul ca pe « o încercare americană de a coloniza Europa », vădeşte primejdia prezentată pentru cotele abstracționiste de invazia noilor tendințe în cadrul bursei artistice. . .

★

Nu este greu de văzut, în toată această efervescență a lumii artistice occidentale, ridicarea continuă a valului antiabstracționist, creşterea unui nou interes pentru arta figurativă, preocuparea pentru reacroşarea artei de realitate. Sigur, nu trebuie să ne înşele titulatura de « neo-realism » pe care şi-o arogă acest val nou. Reproducerile pe care le-am văzut, ne arată că între concepția noastră despre realism şi acest « new-realism » este o mare distanță. Nu simpla calchiere a obiectelor reale o preconizează realismul nostru, care este, cum de atîtea ori s-a arătat, ostil naturalismului, copiei plate a realității. Fără ca reflectarea realității să treacă printr-un proces complex de elaborare artistică, nu poate să fie vorba despre realism autentic. În cursul acestui proces artistul caută *adecvația limbajului* său propriu la *exprimarea pregnantă* a problemelor pe care i le pune realitatea. « Reprezentarea » realității în pictură, grafică sau sculptură înseamnă tocmai prelucrarea materialului brut oferit de lumea înconjurătoare, pe de o parte, de către o *sensibilitate* aptă de a-i degaja anumite semnificații (momentul subiectiv al reflectării artistice) — pe de altă parte de către o *iscusință* care ştie să găsească mijloacele plastice de *organizare* a expresiei artistice (momentul obiectiv al creației operei) în aşa fel încît semnificațiile să devină grăitoare pentru privitor. Prin urmare este indispensabilă creației autentice, în primul rînd *emoția* sinceră a artistului şi totodată capacitatea lui de a face *comunicabilă* această emoție unui privitor pregătit să o recepteze. Fără vibrație a sensibilității şi fără compoziție, care să organizeze expresia ei — opera de artă nu ia naştere sau se naşte estropiată. Nu mă pot opri să reproduc un aforism al lui Lucian Blaga: « Ce este o capodoperă? O operă de artă *împlinită*, care are desăvîrşirea unei schițe ».

« Schiță » înseamnă aici prospețimea sensibilității, țîşnite într-un elaborat spontan. « Împlinirea » — înseamnă însă controlul artistului stăpîn pe măiestria lui, care ştie să-şi *organizeze* mijloacele, pentru a compune capodopera, *care nu lasă la voia întîmplării* acțiunea ei posibilă asupra sensibilității aceluia ce o receptează, evitînd totodată rigiditatea greoaie, care face să se evapore emoția spontană inițială.

Or, neo-realismul american neglijează, se pare, tocmai acest proces de elaborare minuțioasă, fără de care nu există capodoperă. Una dintre manifestările lui care au făcut vîlvă, sînt aşa-zisele « happenings »-uri, adică acțiuni lăsate la voia întîmplării, a « inspirației » necontrolate de o măiestrie lucidă. Continuînd în acest sens, pozițiile « action-painting »-ului lui Pollok, new-realismul nu s-a putut elibera de servituțile impuse de către unul din curentele abstracționiste.

★

Ce învățăminte s-ar cuveni, cred, să desprindem, privind mai atent lupta pentru hegemonia pieții artistice, care se dă între abstracționismul, în declin continuu, şi acest « new-realism » care se bucură astăzi incontestabil de o vogă răsunătoare? Mai întîi, că nevoia reîntoarcerii la realitate este indubitabilă; că anii de modă a abstracționismului au dat naştere unei acute « *foame de realitate* », după însăşi expresia criticilor burghezi. În al doilea rînd, că pentru a fi *modern* cu adevărat, adică în consonanță cu conştiința artistică a contemporaneității, nu este nevoie să alergi gîfîind după « moda » artistică, ci dimpotrivă! Moda — în condițiile pieței artistice capitaliste — se schimbă repede, « dopurile » de pe creasta valurilor se înlocuiesc uşor unele cu altele. Valul înaintează însă năvalnic cu sau fără aceste

(urmare în pag. 433)

CORNEL MEDREA

CONSTANTIN BARASCHI

Prin moartea lui Cornel Medrea plastica romînească pierde un temperament dintre cele mai viguroase, care a slujit-o mai bine de jumătate de veac cu abnegație și pasiune. Mereu înnoindu-se, dar rămînînd mereu fidel sie-și, el s-a străduit și a reușit să creeze o operă izvorîtă din viața pămîntului pe care s-a născut și fiind expresia lui.

În decursul acestei — nu o dată anevoioase —, cărări neostenit parcursă pînă în ultimele clipe ale vieții sale, omul s-a confundat cu artistul, ajungînd să fie una cu el.

L-au interesat, în egală măsură, toate vîrstele omului, și a căutat să-i cuprindă în lut ca și în piatră — pasiunea și liniștea, zbuciumul și împlinirea. Și niciodată nu s-a mărginit la expresia exterioară, la contururile imediat vizibile, ci a căutat să pătrundă în adîncul lor psihologic, redînd înfățișarea în forme artistice cumpănite și echilibrate.

De aceea, respirînd masivitate, respingînd prin soliditatea lor orice clintire, statuile lui Medrea nu sînt încremeniri statice. Întretăierea largă a planurilor, uneori abrupt îmbinate, se încheagă la fel de dinamic sub orice lumină, comunicînd pulsația vieții — captată în piatră — obligată să transpară prin ea, fiindcă sculptorul a știut să supună, cum puțini știu, materialul.

Sub dalta lui — asemenea oțelului incandescent, silit să se scurgă din cuptor în tipare dinainte hotărite — piatra se modula supunîndu-și formele. Dar, deși datorită unui temperament tumultuos și susținută de el, forța lui Medrea, departe de a fi lăsată pe seama deslănțuirilor, era mereu controlată rațional, obligată să găsească expresii sobre și limpezi, lipsite de ezitare sau ambiguitate. Astfel adîncite, sensurile lucrărilor făurite de Medrea, sentimentele și ideea conținute în formele lor, apar totdeauna clar, ușor de înțeles celui ce le contemplă. Și putîndu-se lesne apropia de înțeles, el reușește să comunice cu poezia lor.

Fiindcă Medrea a fost un poet al sculpturii. Felul cum a știut să cuprindă și să strunească trăirile

CORNEL MEDREA: Proiect monument Constanța (detaliu)

CORNEL MEDREA: Ovidiu — ghips

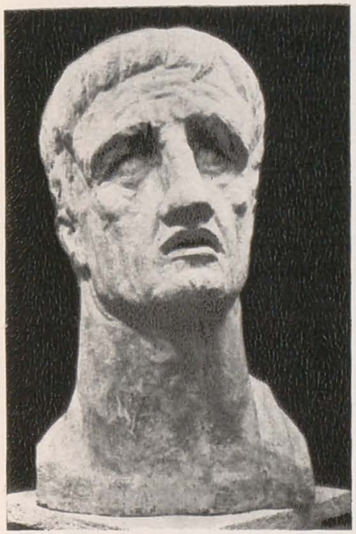
CORNEL MEDREA: Lucrare pentru litoral (detaliu)

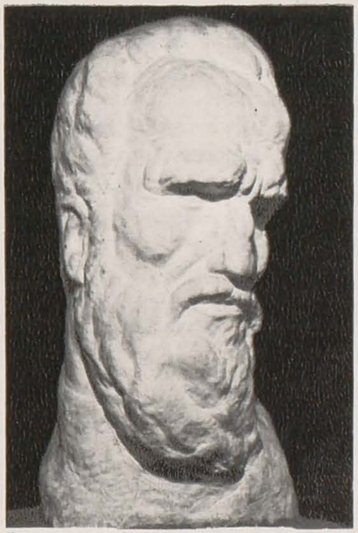
CORNEL MEDREA: Michelangelo — ghips

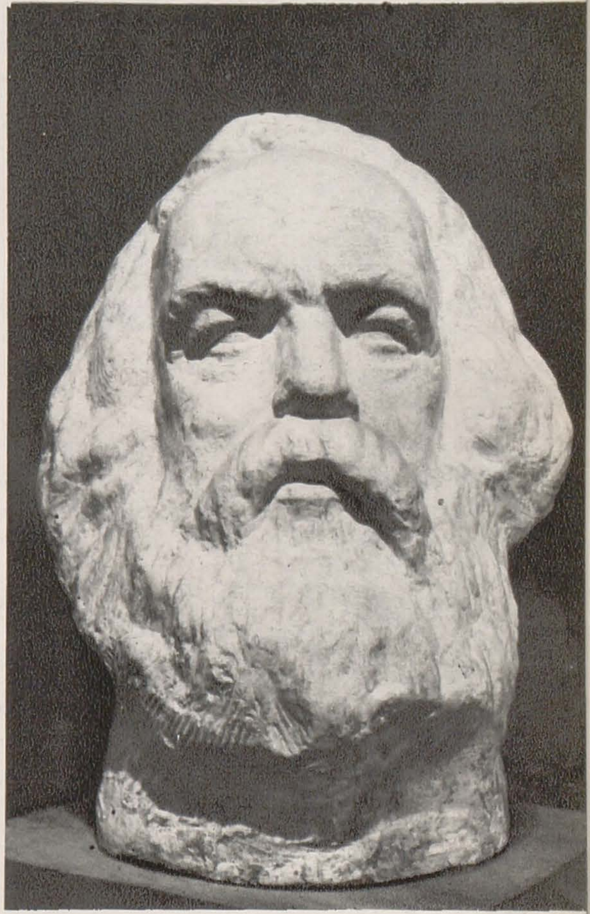
CORNEL MEDREA: Karl Marx — ghips

omului — şi să le facă palpabile prin forme — îl înscrie între lirici. Nu între cei graţioşi, fluizi, care caută să reţină doar momentanul, ci între cei care pricepînd valenţele multiple ale acestuia, îi caută împletirile şi rezonanţele, spre a-i capta întreaga pondere. Şi chiar cînd a înfăţişat un moment dintr-o mişcare, precum în grupul « Pescarilor », a reuşit să redea întregul sens al efortului şi bucuriei muncii şi nu numai un simplu gest năvalnic. Datorită aceleeaşi concepţii, o « Maternitate » realizată de Medrea sintetizează gravitatea cuprinsă în gestul ocrotitor ce-şi susţine pruncul, iar ultima lui lucrare, « Victorie », a putut să cuprindă larg sentimentul luptei ce izbîndeşte. Această ştiinţă de a sugera ceea ce a început şi ceea ce continuă dincolo de mişcarea propriu-zis înfăţişată conferă statuilor lui un caracter veridic, sugerînd autentic dinamismul vieţii.

Continuînd munca de dascăl a lui Dimitrie Paciurea, la Şcoala de belle-arte din Bucureşti, Cornel Medrea s-a ostenit şi a reuşit să dezvăluie învăţăceilor săi tot ce ştia despre sculptură, despre arta şi meşteşugul ei. Şi nu numai în ştiinţa acesteia a îndrumat generaţii de tineri, ce au prins să se ridice sub oblăduirea lui, ci totdeodată în dragostea şi respectul faţă de creaţia, pe care a considerat-o, înainte de toate, o mărturie a vieţii, a puterniciei şi trăiniciei ei, precum stă dovadă întreaga lui operă.







ARTISTUL ŞI REALITATEA SOCIALISTĂ *

CORNEL MEDREA

Profesorii şi înaintaşii mei m-au învăţat meşteşugul; truda şi dragostea pentru arta de a făuri chipuri şi scene din viaţa oamenilor m-au dus la un stil prorpriu şi la o seamă de realizări.

Dar în străfundul năzuinţelor mele — pînă în 1945 — murmurau dorinţi cărora nu le puteam da viaţă încă. Simţeam nevoia unei împliniri. Modul contemplativ de a înţelege, pe care îl aveau toţi artiştii noştri în trecut, lipsea lucrările noastre de clocotul năvalnic al vieţii însăşi.

În preajma primului război mondial am venit din Ardealul obidit de o plutocraţie trufaşă să caut dincoace de munţi o libertate care curînd am constatat cu amar că era numai o libertate a unei oligarhii în goană după îmbogăţiri oneroase, pe spinarea unui biet popor . . .

În lucrările mele de atunci deseori am încercat reprezentarea acestei tristeţi.

---

* Fragment dintr-un articol publicat în « Arta Plastică » Nr. 3—1960.

CORNEL MEDREA: Maternitate — piatră artificială

O parte a artiştilor noştri care încercau aceleaşi sentimente ca şi mine, au dat în perioada dintre cele două războaie mondiale lucrări de artă care, deşi străbătute cîteodată de suflul valorii artistice erau lipsite de vibraţia directă a realităţii.

Dar, ceea ce era nedrept, nu putea dăinui la infinit. După îndelungata luptă a clasei muncitoare însufleţită de avangarda sa care este partidul şi de exemplul Revoluţiei Socialiste din Octombrie viaţa nouă a triumfat şi la noi.

Partidul oamenilor muncii din scumpa noastră patrie a devenit îndrumătorul nostru al tuturora. El este *realizatorul* unui viitor paşnic şi fericit.

Prima mea lucrare după 23 August 1944, un bust monumental intitulat « Învingătorul » reprezenta pentru mine acea cotitură la care atît de mult năzuisem.

« Învingătorul » este Partidul Comunist care a risipit ceaţa încîlcită de ieri şi pentru noi artiştii, chemîndu-ne la o viaţă nouă şi la o creaţie cu totul inedită.

Din copiii orfani cum fuseserăm pînă atunci — majoritatea artiştilor trăind de azi pe mîine şi din expediente — ne-am trezit cu un adevărat părinte. Părinte ce avea o grijă permanentă şi plină de solicitudine pentru noi ce eram socotiţi, pînă atunci, un fel de oameni fără căpătîi, ce ne ascundeam, la adăpostul atitudinii boeme de cafenea şi a veşnicei lavaliere, lipsurile noastre materiale şi marile deziluzii.

Acest generos părinte este PARTIDUL.

Pe lîngă grija materială ce o are pentru noi artiştii, Partidul găseşte întotdeauna mijloacele pentru a ne stimula şi aprecia cu titluri, onoruri, premii de stat.

Mărturisesc că sînt un om cu o timiditate înăscută, ce-mi îngreuiază manifestările publice prin scrieri sau luări de cuvînt, dar sufletul meu este cuprins azi de un avînt tineresc cum n-am avut niciodată în cei peste 50 de ani de activitate.

Simt o permanentă năzuinţă de a fi mereu alături de toţi cei ce luptă pentru construcţia socialismului cu mijloacele mele modeste, cu *arta* mea.

MUZEUL CORNEL MEDREA

PETRE OPREA

Cornel Medrea în atelier

Unic în ţară prin profilul său, Muzeul Cornel Medrea face parte dintre puţinele instituţii muzeale din lume dedicate exclusiv sculpturii.

Instalat provizoriu la înfiinţare (1948) în cîteva din încăperile Palatului Mogoşoaia, muzeul a fost reorganizat nouă ani mai tîrziu la parterul, subsolul şi în parcul clădirii din strada General Budişteanu nr. 16.

Fondul de bază al colecţiei îl constituie sculpturile care au figurat la expoziţia retrospectivă a artistului din 1948 la care s-au adăugat de-a lungul anilor alte donaţii ale fondatorului şi substanţialele achiziţii ale statului.

Bogat înzestrat cu lucrări reprezentative din diverse etape (circa 240 lucrări), expoziţia permanentă a muzeului reuşeşte să ne dea o imagine cuprinzătoare asupra întregii opere a lui Cornel Medrea. Găsim aci o gamă largă de genuri abordate de artist — statuara de mici dimensiuni, sculptura de postament, portretul, compoziţia, nudul compoziţional, portretul compoziţional, compoziţia istorică — realizate în cele mai variate tehnici (platrelief, basorelief, altorelief, rondbosse) şi materiale (pămînt, ghips, bronz, marmură, piatră artificială).

Lipsa unui spaţiu mai larg a făcut ca muzeul să nu poată fi organizat conform unor criterii cronologice sau tematice. Din cele şase încăperi, doar în două săli se poate constata grija prezentării exponatelor după un principiu tematic, respectiv în sala care cuprinde portretele unor figuri proeminente ale vieţii sociale şi culturale din ţara noastră şi cea în care sînt expuse nuduri. De aceea, vizitatorul neavizat

simte nevoia, mai mult decît în alte muzee, să consulte deseori catalogul muzeului, care are toate lucrările datate şi la sfîrşit o cronologie dezvoltată sau să apeleze la îndrumarea personalului ştiinţific, fapt care i-ar da posibilitatea să urmărească evoluţia creaţiei artistului de-a lungul anilor.

În sala rezervată portretelor, atrage atenţia în deosebi cel al poetului George Coşbuc. Din această lucrare de debut (1914), executată după natură, se desprinde caracterul realist al concepţiei artistice a sculptorului Cornel Medrea. Aceeaşi tendinţă o probează şi o altă sculptură, realizată un an mai tîrziu (1915), vădind influenţa lui Paciurea şi anume portretul scriitorului Barbu Ştefănescu-Delavrancea, reluat într-o replică în piatră ce se află expusă în parcul de pe Şoseaua Kiseleff (bronzul din muzeu a fost turnat în 1922). Este una dintre cele mai valoroase opere ale genului, ce impresionează prin concentrarea spirituală şi realizare artistică. Alături de aceste lucrări se cuvine să fie menţionate portretele pictorilor George Pătraşcu şi I. Theodorescu-Sion, ambele datînd din anul 1927, precum şi cele realizate în ultimele două decenii: Lucia Sturdza-Bulandra, Mihail Jora, Dimitrie Cuclin, Paul Constantinescu şi Corneliu Baba, lucrări în care artistul a relevat caractere veridice, evitînd efecte formale inutile, în folosul expresiei celei mai sugestive şi mai pregnante.

Tot în această încăpere este expusă compoziţia în bronz « Refugiata », realizată în 1917, o contribuţie însemnată din partea artistului la afirmarea curentului realist în arta romînească de după primul război mondial.

Holul adăposteşte mai multe nuduri compoziţionale care, datorită marilor oglinzi de pe pereţii laterali, pot fi privite simultan din toate laturile. În mijloc se află «Sărutul», lucrare realizată în 1942, încadrată de « Protecţia » (Rezistenţa) şi « Conversaţie ». În toate aceste sculpturi cu femei înfăţişate cu forme masive, bazine voluminoase şi coapse în formă de coloane, simbolizînd « maternitatea », sînt exprimate sentimente adînci de afecţiune şi duioşie.

De o parte şi de alta a canaturilor uşii ce dă în săliţa din fundul holului sînt expuse portretele monumentale ale titanilor culturii universale, Michelangelo şi Beethowen, ambele realizate în 1944. Acestea sînt două lucrări capitale în creaţia de maturitate a lui Medrea. Săliţa din fundul holului este rezervată proiectelor de monument. Aici se află prezentate aglomerat şi fără putinţa de a le privi cît de cît de la o distanţă favorabilă două grupuri de personaje din monumentul « 1907 », ridicat în 1959 la Buzău şi proiectul de monument dedicat lui Nicolae Bălcescu.

În încăperea dinspre stradă este expusă de-a lungul unui perete compoziţia istorică « Dragoş Vodă şi zimbrul », inspirată de legenda întemeierii Moldovei. Lucrarea săvîrşită sub formă de triptic (1937) măsurînd 7,88 m. lungime, ne dă măsura unui artist excepţional de înzestrat. Episodul realizat în basorelief

(urmare în pag. 433)

CORNEL MEDREA • FIŞĂ BIOGRAFICĂ

1888 — Se naşte la 9 martie în comuna Miercurea, raionul Sebeş, regiunea Hunedoara.

1895 • 1905 — Absolvă clasele primare în oraşul Alba Iulia, unde urmează şi o parte a cursurilor liceale.

1905 • 1909 — Studiază la Şcoala de arte şi meserii din Zlatna.

1909 • 1912 — Urmează cursurile Şcolii superioare de arte frumoase din Budapesta, în atelierele sculptorilor Matray, Maroti şi Ligety. În acest răstimp lucrează în atelierul sculptorului monumentalist Zala.

1912 • 1913 — Voiaj de studii în Europa centrală.

1914 — Se stabileşte la Bucureşti şi începe să expună la expoziţiile anuale ale societăţii Tinerimea Artistică. Realizează bustul poetului George Coşbuc.

1915 — Execută portretul scriitorului Barbu Ştefănescu-Delavrancea.

1917 — Expune în cadrul expoziţiei organizată la Iaşi de Marele Cartier General. Se remarcă cu compoziţia « Refugiata ».

1918 — Membru fondator al societăţii artistice « Arta romînă » la expoziţiile căreia expune anual. Execută pentru Teatrul Naţional din Bucureşti busturile lui Molière, Victor Hugo şi Aristide Demetriad în rolul lui Hamlet.

1920 — Execută o replică în piatră a bustului scriitorului Barbu Ştefănescu-Delavrancea, sculptat în 1915, care va fi expusă în parcul de pe Şoseaua Kiseleff.

1925 — Participă la concursul « Monumentul Aviatorilor ».

1926 • 1931 — Realizează lucrări importante ca: proiectele de fîntîni « Bătrînii » şi « Copilul cu broasca », busturile pictorilor « George Petraşcu » şi « I. Theodorescu-Sion », basorelieful « Maternitate » şi bustul poetului Şt. O. Iosif din oraşul Braşov (1928).

1932 — Execută « Monumentul Infanteriei », statuia poetului « Andrei Mureşanu », realizează, în bronz, monumentul « Eroii corpului didactic » şi statuia de proporţii monumentale « Vasile Lucaci ».

1933 — Numit profesor la catedra de sculptură a Academiei de arte frumoase, actualmente Institutul de Arte Plastice « N. Grigorescu » din Bucureşti, funcţie deţinută pînă la încetarea din viaţă.

1937 — La Expoziţia internaţională de la Paris i se decerne « Marele premiu », pentru tripticul « Dragoş Vodă şi zimbrul ».

1938 — Realizează nudul compoziţional « Spinul » sau « Femeia cu ghimpele ».

1939 — Termină busturile monumentale « Mihail Eminescu », pentru oraşul Giurgiu şi « Gh. Lazăr » pentru comuna Avrig.
Este premiat la Expoziţia internaţională de la New York pentru altorelieful « Cultura ».

1942 — Realizează cunoscuta compoziţie cu nuduri « Sărutul » şi portretul pictorului « N. Dărăscu ».

1946 — Obţine premiul naţional pentru sculptură.

1947 — Deschide o mare expoziţie retrospectivă.

1948 — Face parte din comitetul de iniţiativă al organizatorilor expoziţiei « Flacăra ».
Cu lucrări donate de artist statului, se inaugurează colecţia publică « C. Medrea » în Palatul Mogoşoaia, care, în 1957, se va reorganiza în actualul local din str. G-ral Budişteanu nr. 16.

1952 — Realizează nudul « Coborînd la baie ».

1953 • 1955 — Execută portretele compozitorilor « Paul Constantinescu », « Dimitrie Cuclin », « Mihail Jora », al pictorilor « Camil Ressu » şi « Corneliu Baba », al actriţei « Lucia Sturdza Bulandra », proiectul de monument « Nicolae Bălcescu » şi compoziţia « Maternitate »
— Laureat al Premiului de Stat, clasa I (1955).

1956 — Distins cu titlul « Maestru emerit al artei ». Participă la Bienala de la Veneţia.

1957 — Distins cu titlul « Artist al poporului din R.P.R. ». Realizează proiectul monumentului « 1907 ».

1958 — Este ales membru corespondent al Academiei R.P.R. Crează portretul monumental « Ovidiu » şi proiectul de monument « George Enescu ».

1959 — Definitivează şi execută în marmură monumentul « 1907 » din oraşul Buzău.

1960 — Realizează grupul statuar « Pescarii », pentru litoralul Mării Negre.

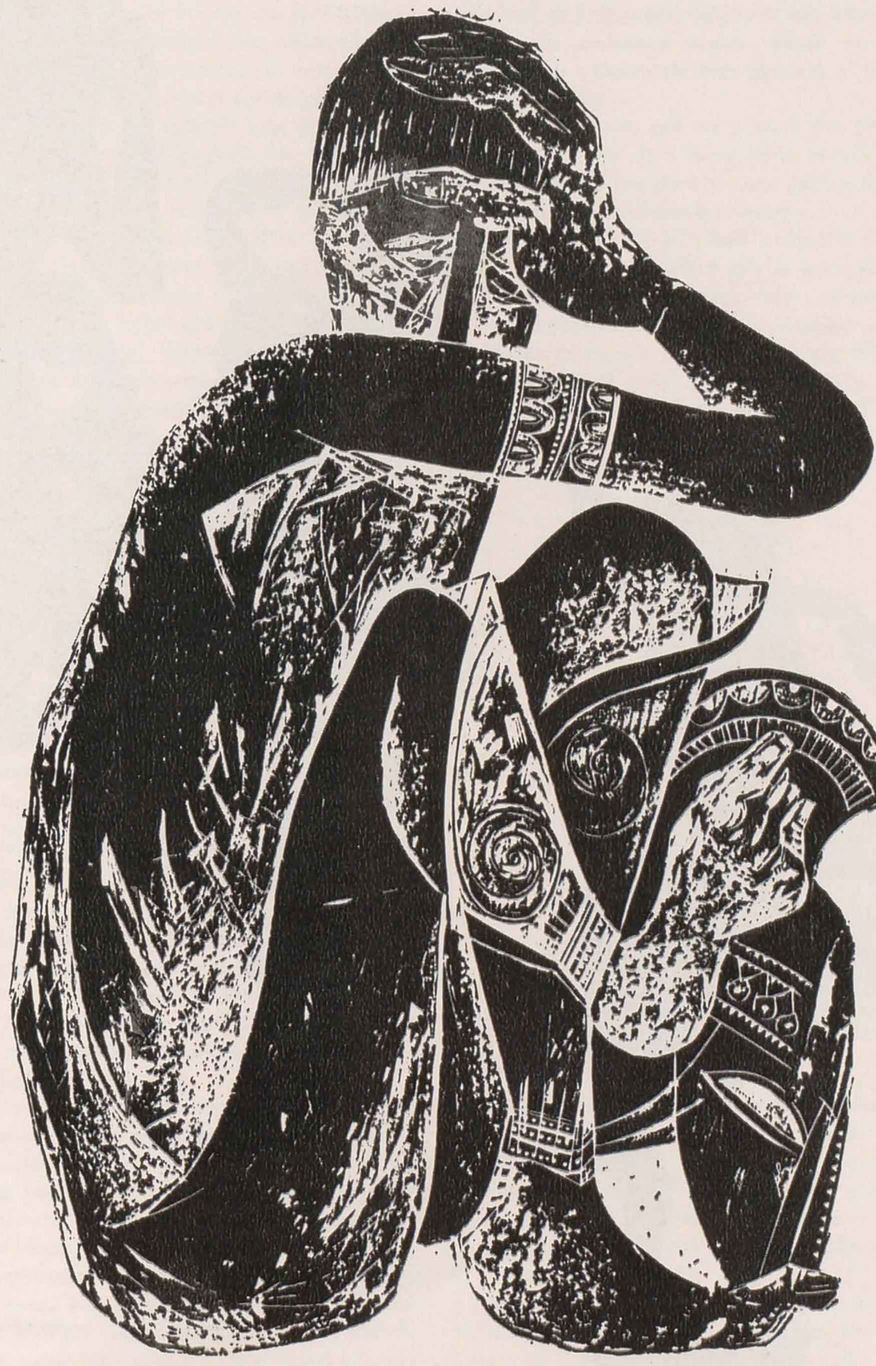
1961 — Primeşte « Ordinul muncii » cl. II.

1962 — Este distins cu titlul de « Profesor emerit ».

1964 — Realizează compoziţia « Victorie ».
La 25 iulie a încetat din viaţă.

O. P.

HANSEN-BAHIA: Odysseus şezînd — gravură în lemn



HANSEN-BAHIA

YVONNE HASAN

Gravura constituie fără îndoială unul din cele mai interesante capitole ale plasticii mondiale de la jumătatea veacului XX, contribuind prin căutările sale, alături de celelalte genuri, — ale imaginilor « de mari dimensiuni », — la elaborarea unei expresii cît mai adecvate a realității contemporane.

Un nume care se impune din ce în ce mai mult în domeniul graficii este acela al artistului german Hansen-Bahia. Hansen-Bahia, pe adevăratul său nume Karl Heinz Hansen, s-a născut la Hamburg în 1915. El face parte deci din acea generație sacrificată, a cărei maturizare a coincis cu perioada instaurării hitlerismului și a războiului criminal împotriva umanității. El a știut totuși să-și găsească drumul către o însănătoșire morală, să-și recapete încrederea în forțele omului, în capacitatea lui de a-și afirma valorile dincolo de umilința mizeriei și a asupririi.

Potrivit afirmațiilor artistului, i-a fost de mare folos în acest sens transplantarea pe o perioadă de mai mulți ani într-un mediu cu totul nou, deosebit de animat și plin de vitalitate, anume în portul brazilian Bahia. În semn de recunoștință față de noua sa patrie, el și-a adăugat la propriul său nume, numele acestei localități.

În 1945, Hansen expusese la Hamburg o serie de picturi cu imagini de basm, reprezentînd probabil o încercare a artistului de a uita realitățile crude din jurul său printr-o întoarcere în lumea copilăriei. Dar, după doi ani de ședere în America de Sud, în 1951, el avea să găsească în sine suficientă putere pentru a privi cu luciditate evenimentele trăite în Germania și își va spune punctul de vedere în ciclul de gravuri în lemn intitulat: « O drama de calvario ». În cele 15 planșe, expuse în 1952 la Sao Paolo, Hansen-Bahia sugerează printr-o metaforă plastică — (patimile lui Cristos) — suferințele oamenilor în perioada barbariei fasciste. Soldații ce-l păzesc pe răstignit

1

2

3

1. HANSEN-BAHIA : Marii cavaleri — gravură în lemn

2. HANSEN-BAHIA : Chico (Pescar cu pește) — gravură în lemn

3. HANSEN-BAHIA : Odysseus — gravură în lemn

poartă cizmele hitleriştilor. Simion, cel care-l ajută pe Cristos să se ridice pe drumul său spre Golgota, este o ordonanță. Pe caldarîm zac cadavrele victimelor. Pilat circulă în automobil şi arborează un chipiu de ofițer, iar judecătorul surîde cinic, blazat, în fața crimelor. Parada militară este urmată de o familie tipică de burghezi germani. Nu lipseşte nici copilul care flutură stegulețe.

În acest ciclu, Hansen porneşte în mare măsură de la mijloacele de expresie specifice expresionismului german. Negrul şi albul, tratate ca două culori absolute, sînt puse în contrast direct. Ritmul sacadat al stilizării formelor subliniază contorsiunile trupurilor, iar spaima morții, imbecilitatea sau cruzimea sînt înscrise pe figuri prin cîteva trăsături violente.

Sursele germane ale imaginilor lui Hansen se vor îmbina curînd după aceea cu cele descoperite în noua sa patrie, Brazilia. Gravurile sale vor vădi influența artei africane sau a barocului colonial.

Asemenea graficienilor brazilieni contemporani, el va prelucra modul specific al tăierii lemnului în sculptura veche, ajungînd la o viziune modernă, dezbărată de optica sumbră şi deznădăjduită a expresionismului.

Departe de a crea imagini germane despre realitatea sud-americană, Hansen se integrează atît de bine în noul său mediu de viață, încît ajunge să expună alături de colegii săi brazilieni. El desenează oamenii portului Bahia nu ca un turist, ci cu autenticitate, dezvăluindu-le frumusețea naturală şi demnitatea lor plină de noblețe.

În general, imaginile gravurilor sale par a deveni mai « latine », compozițiile atestînd un spirit mai echilibrat, ca de pildă în « Căruța de mînă », « Femeie bînd cafea », « În prag ». Contrastele de alb şi negru sînt însoțite de valori de tranziție, unele suprafețe sînt scrijelite pentru a apare ca nişte cenuşiuri transparente, creînd astfel un dramatism mai reținut. Cîteodată, artistul îşi înveseleşte imaginile cu o culoare ajutătoare, roşul sau verdele.

Hansen pare stăpînit de dorința de a cunoaşte în profunzime soarta din trecut şi din prezent a oamenilor de culoare, care în Brazilia constituie majoritatea populației. În opera lui abundă imaginile despre pescarii şi muncitorii negri din port.

Ilustrînd epopeea « Navto negreiro » a scriitorului sud-american din secolul al XIX-lea, Castro Albes, el evocă în gravurile sale transportul transoceanic al sclavilor negri, catargele de care atîrnau spînzurații, calele întunecoase în care sclavii sufereau foamea şi setea.

După stabilirea sa la Tittmoning, Hansen-Bahia continuă să prelucreze amintirile sale braziliene, iar, paralel cu asemenea opere, crează un ciclu de ilustrații la « Opera de trei parale » a lui Bertolt Brecht.

Dar, în ciclurile sale de gravuri din 1960—1961, regăsim tendința de a folosi vechi mituri ale civilizației umane ca metafore plastice pentru exprimarea problemelor omului modern. Acest lucru îl constatăm atît în ilustrațiile la « Creația soarelui » de Traven, cît şi în ciclul « Odiseia » sau în noua versiune la « Drumul crucii ». În aceste cicluri aluziile directe la contemporaneitate au dispărut. Dimpotrivă, putem spune că în fiecare din aceste cicluri stilizarea se adaptează epocii miturilor respective. De pildă, în « Creația soarelui » întîlnim (pe lîngă anumite influențe picassiene) şi amintiri ale picturilor din grotele paleolitice, sau aluzii la arta antică a indigenilor americani. În « Odiseia » reprezentările amintesc de picturile de pe vasele greceşti cu figuri negre. Iar planşele din « Drumul crucii » par adesea reluări modernizate ale tablourilor lui Grünewald.

Aceste viziuni arhaice organic înglobate în propria-i viziune, îi dau artistului posibilitatea de a atinge uneori un înalt nivel emoțional artistic, vorbind despre sentimente umane profunde, ca de pildă în imaginea odihnei lui Ulise după tulburătoarea sa călătorie de întoarcere acasă.

În secolele trecute, gravura s-a dezvoltat cu precădere ca urmare a necesității de a uşura răspîndirea în exemplare cît mai multe a imaginilor plastice. Astăzi această funcție a gravurii şi-a pierdut din importanță, din pricina dezvoltării tehnicii tiparului. Ea îşi justifică încă existența din plin prin aceea că oferă un cîmp larg de experiențe pentru folosirea la maximum a expresivității diverselor materiale. Hansen-Bahia face şi el asemenea încercări pe cele mai felurite esențe, de la mahonul brazilian pînă la pinul sau stejarul european. El înscrie direct în lemn imaginea, fără desen pregătitor, socotind că în felul acesta ea izvorăşte mai direct din însăşi capacitățile de reprezentare ale materialului, ale lemnului.

HANSEN BAHIA: Soarele — gravură în lemn

Formele de stilizare obținute din încercările grafice pot servi însă şi artelor contemporane de mai mari dimensiuni, aşa cum reiese din operele multor artişti.

De pildă, marele artist mexican Oroszco a găsit uşor vase comunicante între viziunea sa din grafică şi aceea din pictura sa murală. Păstrînd desigur proporțiile, putem spune totuşi că şi Hansen-Babia face întrucîtva o experiență asemănătoare atunci cînd tratează în decorații murale în relief figurile pescarilor sau imaginile din « Drumul crucii ».

D E S E N E L E   C O P I I L O R

CONSTANTIN PAULEȚ

Fie că ilustrează lumea poveştilor şi a fabulosului, fie că observă natura şi mediul înconjurător, copilul face acestea cu candoare, simplitate, cu o deosebită emoție şi forță de expresie. Copilul desenează din plăcere, pentru că simte nevoia să se exprime prin forme şi culori. Exprimarea este mai subtilă şi mai completă decît prin viu grai. El nu ține cont de legi plastice, ci numai de sentimente. De aceea desenele copiilor nu pot fi privite şi judecate comparativ cu ale oamenilor mari. Atunci cînd copilul în lucrările sale caută să imite pe cei mari, încetează de a mai fi interesant, devenind în cel mai bun caz, un virtuos imitator.

Este regretabil cînd educatori neavizați frînîndu-le elanul, imaginația şi prospețimea, obligă copiii să reproducă fotografic natura. Lucrările copiilor trăiesc numai prin sinceritatea exprimării emoției, prin claritatea şi simplitatea ideii.

Un prost serviciu fac acele ilustrații pentru copii executate într-un stil naturalist, greoi, care, în loc să stimuleze imaginația copilului, i-o frînează şi în acelaşi timp nu-i dezvoltă simțul pentru frumos. O educație bine îndrumată a talentelor copiilor poate da roade foarte prețioase, ținîndu-se însă neapărat cont de fantezia bogată şi de lumea interioară atît de complexă a copilului, lăsîndu-l să se exprime viu şi colorat. Îndrumarea să se facă abia simțită, după înclinația fiecărui copil, ferindu-se de standardizare. Copilul trebuie să considere desenul ca o plăcere, ca o distracție, iar nu ca un exercițiu obligator şi rigid. Numai astfel va continua să-l îndrăgească. Din punct de vedere pedagogic, desenul ascute spiritul de observație, stimulează fantezia. Trecînd de la o vîrstă la alta, copilul caută mereu ceva nou în modul de exprimare.

Copiii au un dar deosebit de a surprinde detaliul semnificativ, eliminînd tot ce ar putea înăbuşi esențialul. Aceasta, desigur, din dorința de a povesti ceea ce li se pare mai important după părerea lor. Simțul lor decorativ pronunțat apropie creația lor de arta populară. Atitudinile personajelor desenate sînt caracteristic prinse printr-o atentă observație, fantasticul ia proporție în mintea copilului şi exprimarea se face fără rezerve. Uneori, punerea în pagină etajată, ca la orientali, face ca subiectul înfăţişat să fie mai pregnant prin eliminarea perspectivei care diluează planurile din fund.

PAUL DOROFTEI: Peisaj

DANIELA CODIȚĂ: Pe scenă

Culorile sînt întrebuințate cu maximum de intensitate şi efect, iar linia de contur nu cunoaşte nici o ezitare devenind expresivă. De remarcat, în creația copiilor, sînt portretele unde figura omenească este reprezentată prin sublinierea şi uneori exagerarea trăsăturilor caracteristice.

În ultimii ani, pe scară internațională, arta copiilor este cultivată şi prețuită organizîndu-se expoziții cu răsunet. Aceasta nu se datoreşte numai motivelor pedagogice de educare artistică, care, desigur că ocupă primul loc, cît şi dorinței de cunoaştere reciprocă şi de apropiere între micii artişti.

La Bucureşti, au fost organizate în ultima vreme numeroase expoziții internaționale de copii şi avem încă în memorie lucrările copiilor indieni în culori toride, ale copiilor egipteni sau turci din care multe aminteau covoarele orientale, umorul ce se degaja din desenele copiilor francezi.

Participarea copiilor din țara noastră a fost instructivă atît pentru copii cît şi pentru organizatori.

S-a constatat că, atunci cînd li se dă copiilor să lucreze cu materiale de un mai puternic efect colorant, cum sînt culorile de ulei sau tempera, rezultatele sînt mai bune. Materialul răspunde efectului dorit, ca intensitate de culoare, iar copilul lucrează cu mai multă plăcere. Acuarelele de proastă calitate, creioanele colorate tari, formatul redus al hîrtiei de desen, sînt tot atîtea frîne în exprimarea copilului.

Copiii au făcut cunoştință cu preocupările colegilor lor din toate țările globului, descoperind astfel că, oricare le-ar fi patria, preocupările, afinitățile şi aspirațiile lor sînt aceleaşi : basmele şi jocurile, familia, şcoala şi excursiile, sportul, munca.

S-a instaurat buna tradiție ca anual, sub îndrumarea Ministerului Învățămîntului, să se organizeze expoziții cu desene ale copiilor din toată țara. Expozițiile au suscitat un deosebit interes, multe din lucrările meritorii fiind premiate şi la expozițiile internaționale.

În cursul lunii iulie a.c., Muzeul « Bucureşti în arta plastică » şi Colecția Simu au luat inițiativa de a organiza o expoziție cu tema « Oraşul Bucureşti văzut de copii ».

Dacă la prima vedere tema pare limitată încadrîndu-se într-un subiect dat, în realitate, lumea pe care au înfățişat-o copiii este foarte vastă şi variată, zugrăvindu-se nu oraşul propriu-zis ci aspcete multiple din viața oraşului. Avem în fața noastră, de cele mai

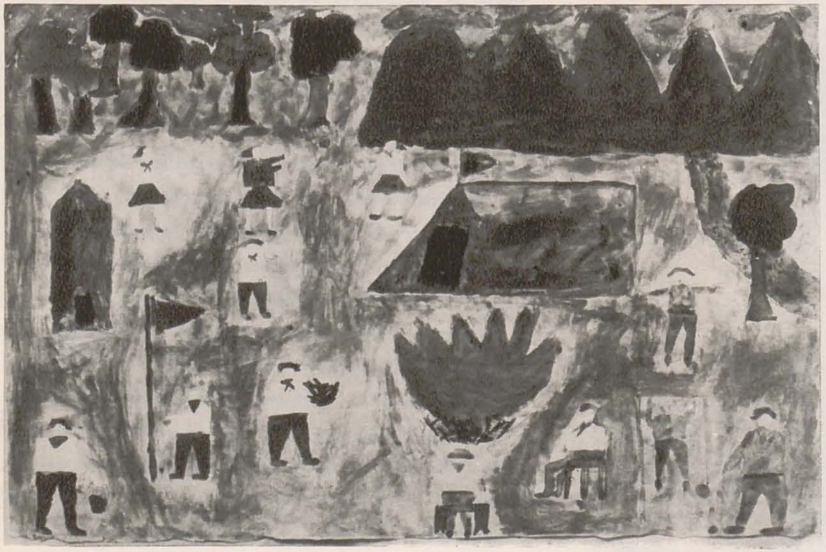
MIHAELA BEDIVAN: Pe stradă

ILEANA GHIȚESCU: Fata cu pistrui

multe ori, desene care denotă o bogată fantezie şi o imaginaţie deosebit de fertilă.

În lucrările prezentate am putut surprinde avînt, încredere şi optimism, un pronunţat simţ al umorului, dragoste pentru armonia coloristică specifică artei noastre, toate acestea datorite, în afara talentului micilor artişti, grijei ce se acordă educaţiei estetice a copiilor în ţara noastră.

GABRIEL DEMETRESCU : Portret



TEODOR CHIORSAC : Tabără de pionieri

NOU

« Lumea modernă e pe jumătate construită de om » spunea Schwitters, care, ca orice fanatic al Modernităţii, făcea tabula rasa din trecutul istoric: noi credem că nu numai cea « modernă », ci toată lumea civilizată este într-o măsură sau alta alcătuită din peisaj construit: şi bordeiul ancestral e o arhitectură şi apare ca atare în pictură. Ceea ce e într-adevăr nou — (teoretic, practic şi la scară individuală au ştiut-o mulţi artişti), e recunoaşterea estetică a acestui fapt şi consecinţele ei.

« Pictura modernă e soră cu arhitectura », scria acum vreo trei decenii — în plin avînd al abstractismului aflat atunci în faza sa profetică — Le Corbusier. De bună seamă, se referea la faptul că, întocmai ca arhitectul, pictorul începuse să construiască ceva fără model în natură — imagini nefigurative, izvorîte din instinctul geometric, intuiţia « numărului de aur »: proporţia, care la arhitect e ştiinţă, la artist trebuia să fie instinct. Arta abstractă nu e atît de nonfigurativă pe cît se proclamă: ea are drept model, difuz şi contemplat într-un chip iraţional, construcţia, industria. Peisajul obiectelor lucrate după norme ştiinţifice, maşinile de tot felul, aspectele funcţionale inerente produselor de serie, persistenţa cotidiană a formelor pe care le mînuim cînd apăsăm butonul lămpii electrice şi răsucim robinetul profilat de un tehnician care implicit crează forme; toată această ambianţă a generat în sensibilitatea vizuală a artistului o adaptare lentă; fenomenul e comparabil cu mimetismul ritmic al ascultătorului de muzică, care bate tactul cu piciorul, inconştient şi incoercibil, fără să-şi întrerupă dejunul sau conversaţia. Puterea de cucerire a ritmurilor e biologic irezistibilă, se pare. Eroarea abstractismului enormă şi simptomatică pentru criza moral-estetică a lumii care l-a promovat, este de a confunda acest tropism estetic elementar, cu o *atitudine estetică*, prin definiţie raţională, umană şi responsabilă. În această confuzie fundamentală, posibilă doar atunci cînd

NOU ŞI PITORESC

ANCA ARGHIR

credințele umaniste au fost zdruncinate socialmente — se pot la rigoare găsi reflexele ori mai curînd corespondentele filozofiilor neopozitiviste, pragmatiste, existențialiste, care sînt consubstanțiale, ca stare de spirit agnostică, cu abstractismul.

Dar ceea ce mă interesează acum este că abstractismul se înfăţişează ca un bizantinism al erei industriale; el e « sacralizarea » esteticii funcționaliste sub forma unei algebre de ritmuri şi culori. Reducînd imaginea la semn grafic ori cromatic, abstractismul vrea să *ateste* sensibilitatea, nu să o *exprime, să ateste* existența artei, nu să o creeze.

Primii abstracți, dealtfel şi precursorii lor cubiști pictau cu pioasă emoție sisteme geometrice rimînd cu motoarele şi caroseriile. Abstractismul actual cu veleitatea lui de expresie morală, umanistă, e o degenerare a acestui curent care îşi avea justificarea la apariția lui; aşa cum s-a cristalizat în activitatea eroilor Bauhaus-ului abstractismul apărea ca un fenomen specific, determinat de existența practică în era industrială, — în condiții social-istorice specifice —, a cărei structură tehnică se oglindeşte în spectacolul cotidian. În contextul idealului lor de a reface sincretismul util-estetic pe baza creației industriale înfrățită cu artele, abstractismul arăta ca o mutație cerebrală a sentimentului romantic al naturii. Astăzi, cei mai lucizi apologeți ai lui îl acceptă ca o modalitate decorativă, traducînd în semne picturale gustul vizual format la contactul cu obiectele civilizației industriale.

Însuşi Herbert Read, exeget rațional al abstractismului, face o scrupuloasă distincție între artă umanistă şi artă abstractă. Eroarea lui, judecînd cu criteriul esteticii ştiinţifice marxiste, constă în a accepta însăşi această alternativă (chiar recunoscînd distincția), care dintr-o dată pune abstractismul în postura unei modalități de expresie şi de comunicare morală, de ideație estetică, acordîndu-i implicit valori de ordin umanist. Înțeles ca reflex al unei vizualități determinate de ambianța practică industrială — abstractismul e cronologic, cea dintîi afirmare a influenței estetice a lucrului uzual asupra artei. Pînă la el raportul era invers: produsul uzual visa să-şi anexeze, ca ornament, forme şi valori constituite în cursul creației artistice. (Decenii, estetica industrială a fost influențată de ornamentica naturistă împrumutată din artă şi aplicată la produsul industrial. În cartea sa foarte instructivă, esteticianul englez Herbert Read, care a studiat evoluția esteticii industriale de la începutul maşinismului pînă la automatică, reproduce o roată de țesut din secolul XVIII împodobită cu traforuri şi stucaturi figurativ-ornamentale. Abstractismul e revanşa industriei asupra artei: cu el arta umanistă e influențată de estetica maşinii).

Însuşi futurismul iconoclast, artă a vitezei, proclamînd că « un automobil e mai frumos decît Victoria din Samothrace », lucra cu limbajul şi materia artei tradiționale, şi voind să reflecte *din afară* maşina se situa față de ea în postura firească, tradițională a artei față de realitate, care are drept model lucruri din existența obiectivă.

Noutatea ambianței naturale influențează în chip necesar limbajul artistic; dar la artistul realist acest fenomen se petrece ca o manifestare nouă a sensibilității şi nu ca o deviere a procesului de creație în sensul emancipării lui de natură. Tocmai de aceea am evocat abstractismul, ca să-l disociem de atitudinea realistă față de problema creației în mediul existenței materiale noi, profund reînnoită. Încercăm să vedem în acelaşi timp ce datorează arta realistă şi realist-socialistă noilor forme vizuale ale existenței materiale a societății, noilor aspecte ale civilizației industriale.

★

Pentru noi, a picta cetățile industriei e act de reflectare partinică a realității socialiste. Acum însă nu consider realitatea în funcția ei de temă ori model, ci în răsunetul pe care formele ei noi îl au în modalitățile de expresie. Ştefan Popescu pictase un peisaj industrial la modul peisajului de natură. Cînd Henri Catargi a pictat « Cazangeria de la Grivița Roşie » a văzut imensa piesă mecanică străjuind prezența oamenilor. Peisajistica noastră urbană relevă conştiința unor ritmuri care au apărut în noi nu numai fiindcă am privit albume străine (chiar dacă ele au ajutat să se precipite gustul nostru pentru geometrie), ci fiindcă ne ciocnim zilnic cu ele.

A reprezenta estetic această ambianță e însă un act de omologare afectivă a ei, nu de mecanic conformism vizual.

Partizan al modernității, Eugen Lovinescu constata pe marginea unor texte de Blaga, intelectualizarea artei: « Poezia va țîşni nu numai din ceea ce poate mişca, ci din tot ceea ce zguduie inteligența, producînd precipitatul rar al emoției cerebrale ». Iar Diderot, care cu autoritatea lui de realist clasic era la vremea lui tot un modern, spunea: « Cine i-a inspirat lui Michelangelo această curbă, anume printre nenumărate altele pe care le-ar fi putut alege? Experiența zilnică a vieții ». Sîntem cu toții conștienți și de mutația intelectuală pe care o operează în viața emoțională contactul cu obiectele existenței materiale moderne, și de persuasiunea optică zilnică ce se cheamă experiență sensibilă vizuală. Dar cum acționează în imagine conştiința noastră asupra acestui fapt?

Cînd Gheorghe Spiridon, într-o reală afinitate sensibilă cu peisajul urban, pictează un simplu fragment de zid în prim plan cu ferestre (expoziția personală din iulie) el face un act decorativ de devoțiune față de arhitectură. Dar nu unul de omologare afectivă: pentru privitor această imagine are lipsa de semnificație emoțională pe care o are colajul practicat în zelul realismului « absolut » care, ca orice « absolut » e antirealist.

Pictura de expresie geometrică pe care a încercat-o Eugen Crăciun, şi, altfel, Mimi Şaraga, sînt aparent justificate prin « emoția intelectuală » față de natura tehnică a lumii create industrial.

Dar oare *sarcina* artei e determinată numai de viața cotidiană, de civilizație? Credem că nu. În societatea noastră civilizația materială este conjugată cu umanismul socialist, în conformitate cu legile dezvoltării « omului ca om ». *Sarcina* artei e legată *de practica*

(urmare în pag. 434)

EXPOZIȚIA CORNELIU BABA ÎN CAPITALA R.D. GERMANE

Expoziția retrospectivă Corneliu Baba, conținînd 40 de lucrări de pictură și 20 de grafică, majoritatea din ultimii 12 ani, s-a deschis la Berlin—R. D. Germană, între 20 august — 20 septembrie 1964, în patru săli ale Academiei de Arte (Deutsche Akademie der Künste). Deschiderea expoziției în preajma aniversării a 20 de ani de la eliberarea țării noastre a constituit o manifestare de prietenie între R.P.R. și R.D.G.

Vernisajul a avut loc în după — amiaza zilei de 20 august, într-un cadru festiv și în prezența a numeroase personalități din lumea artelor și a culturii: ministrul adjunct al Instrucției publice, vicepreședintele Academiei, al Uniunii artiștilor plastici ș.a.m.d.

Vernisajul a fost precedat de o conferință de presă la care s-au discutat cîteva probleme actuale ale picturii și s-au solicitat răspunsuri în legătură și cu vizionarea unora din tablourile expoziției.

La vernisaj, vicepreședintele Academiei, prof. Wolfgang Langhoff a conferit pictorului Baba, în numele prezidimului, titlul de membru corespondent al Academiei de arte din Berlin. Este al cincilea titlu de acest fel acordat unui artist străin, ceilalți patru fiind: Pablo Picasso, Frans Masereel, Renato Guttuso, Tadeusz Kulisiewicz.

Expoziția a fost primită foarte călduros de presă și de critici, bucurîndu-se de o publicitate vastă. Numărul vizitatorilor a fost foarte mare publicul manifestînd un viu interes pentru lucrările expuse.

MUZEUL DE ARTĂ—MEDGIDIA

FLORICA POSTOLACHE

Muzeul adăposteşte peste 80 de lucrări de pictură, sculptură şi grafică, în bună parte donaţii ale Fondului plastic al UAP din Bucureşti.

Organizat ca o expoziţie de artă romînească contemporană, muzeul se prezintă ca un tot unitar bine închegat, ce pune în valoare alături de creaţia unor artişti de frunte ai plasticii contemporane şi pe aceea a unor tinere talente afirmate în anii puterii populare, printre care un loc important îl ocupă lucrările semnate de artiştii Cenaclului plastic din Constanta.

Simeza sălilor de pictură aduce în faţa publicului pînze de o deosebită preţiozitate, semnate de Dumitru Ghiaţă: « Ţărănci la masă », « Peisaj cu sonde », « Spre Bistriţa » şi « Natură statică ».

Strălucirea de smalţ a culorii, preţiozitatea pastei acestui maestru subliniază ştiinţa organizării operei de artă cît şi a asimilării superioare a artei populare romîneşti.

Compoziţia « După lecţia de muzică » şi « Peisajul » (ultimul - donaţia autorului) aparţinînd lui H. Catargi, realizate în tonuri grave şi profunde, în pete mari de culoare, reţin atenţia vizitatorului.

Pe linia unei arte de înaltă ţinută se mai înscriu şi cele două peisaje ale lui Lucian Grigorescu — « Peisaj cu fabrică » şi « Peisaj citadin », o compoziţie de M. H. Maxy, apoi peisajele marine — « Golful pescarilor », « Scrutînd orizontul » şi « Peisaj Constanţa », semnate de Marius Bunescu, Peisaj de pădure de Al. Padina, iar din şcoala de la Baia Mare lucrarea « Grădina mea » de Al. Ziffer.

Pictura semnată de generaţia mai tînără înscrie o treaptă nouă de investigaţie a realităţii, a vieţii noi. Rod al documentărilor succesive, al contactului direct cu viaţa constructivă a poporului, lucrările aduc compoziţii cu aspecte variate ale muncii oamenilor din cele mai diverse sectoare de activitate, peisaje sau portrete.

În afara cîtorva lucrări semnate de: Eugen Popa — « Clădiri noi, » Aurel Nedel — « Natură statică », Mihai Horea — « Peisaj din Doftana », majoritatea tablourilor alcătuiesc o imagine clară, veridică a Dobrogei zilelor noastre.

Şantierul naval Constanţa surprins din unghiuri deosebite de vedere formează subiectul pînzelor lui Mihai Horea şi ale Mathildei Ulmu.

« Portul Constanţa » realizat de Silviu Băiaş în tonuri reci de gri—albastru stă alături de lucrarea cu acelaşi titlu semnată de C. Georgescu care, într-o lumină irizată de griuri subtile, prezintă acelaşi port în zorii zilei.

Optimism, spaţiu, lumină respiră pictura care prezintă litoralul nou, în plină transformare: « Mangalia » de Rhea Silvia Radu, « Peisaj Mangalia » de Vasile Melica, « La Cherhana » de Vitalie Nereuţă, « Faleza Mangalia » de Vlad Florescu ş.a.

Colectiviştilor şi muncii lor le sînt dedicate lucrările Almei Redlinger - «Pe Sira», ale lui N. Rădulescu — « Brigadier de Cimp » şi « Portret de colectivistă », sau « Luminiţa », « Fata tractoristului din 2 Mai » de Cinci Constantinescu si altele, majoritatea lucrate în timpul documentării din 1960 în Dobrogea.

Spiru Chintilă, Gheorghe Şaru şi Tiberiu Krausz semnează lucrările: « Să nu se mai repete », « Utecişti în faţa plutonului de execuţie » şi respectiv « Rîbniţa ». Se remarcă gama dominantă de tonuri reci susţinînd dramatismul imaginii la T. Krausz, dar mai ales la Spiru Chintilă, care relevă sensul dramatic al imaginii prin culoare, puternic, sugestiv. Pe acelaşi panou figurează şi lucrarea lui Ion Mătăsăreanu — « Pentru Republică ».

Sculptura aduce şi ea numele unor artişti de prestigiu ca Ion Jalea — « Cap de bătrîn », Boris Caragea — « Lenin », Ion Irimescu — « Oţelar », C. Baraschi — « N. Balcescu », O. Han — « Tinereţe », Constantin Lucaci — « Omul », alături de al cîtorva tineri constănţeni, printre care: Wilhelm Demeter — « Moment de repaus » şi « Victorie », Ion Duman — « Pacea » şi « Miner », Mihai Vătămanu — « Portret », Paul Vasilescu « Culesul viei » şi Edith Orlowschi « Portret de faţă ».

Variată ca tehnică şi realizare plastică, grafica figurează cu peste 30 de lucrări, completînd ansamblul expunerii.

Jules Perahim, Mariana Petraşcu, Geta Brătescu, Simona Vasiliu Chintilă, Ethel Lucaci Băiaş, Eugen Taru, Marcel Chirnoagă, Emilia Dumitrescu, Cornelia Daneţ, Gy Szabo Bella, Eva Cerbu, Vasile Celmare sînt numai cîteva nume care ne vorbesc prin ele însele de calitatea lucrărilor expuse.

Integrat în ansamblul activităţii culturale din oraşul Medgidia, muzeul contribuie efectiv la educaţia estetică a oamenilor muncii din întreprinderile locale şi din împrejurimi, care, în grupuri organizate sau izolat, vin să cunoască, prin intermediul imaginilor artistice, complexitatea vieţii noi, ai căror constructori sînt şi ei, alături de oamenii muncii din toată ţara.

WILHELM DEMETER: Victorie — ghips patinat

S I M E Z E

HORIA TEODORU

Horia Teodoru, prin cele 52 litografii ale sale, expuse în luna mai în Galeria de grafică din strada Oneşti, vădeşte predilecţia pentru peisajul din natură — peisajul colinelor line, împădurite, al văilor ce şerpuiesc între dîmburile bogate în vegetaţie, al cîmpiilor împrejmuite de lanţul îndepărtat al munţilor.

Criteriul de alegere: frumuseţea şi poezia motivului, întinderea sa spaţială. Chiar cînd nu cuprinde privelişti panoramatice în peisajele sale, porţiunea desprinsă din natură se desfăşoară întotdeauna în adîncime. Sezaţia depărtării este obţinută prin simpla caligrafie a liniilor, subţierea sau îngroşarea ductului liniar, consistenţa sau fluiditatea cernelurilor folosite dau impresia diferenţierilor perspectivale. Indelungata experienţă a artistului în gravura în lemn, tehnică ce impune o mare disciplină, fermitate şi conciziune în trasarea liniei, face ca litografiile sale să fie realizate cu multă economie de mijloace plastice.

E interesant de urmărit calea parcursă de o schiţă după natură, intitulată « Casa pescarului », avînd ca elemente o casă, un gard, pomi, un stog de fîn, dealuri. Acelaşi motiv a dat naştere în faza a doua a evoluţiei imaginii la o xilogravură, din care s-au eliminat în mod vizibil o parte din elementele componente. În momentul transpunerii pe piatra litografică, s-a ajuns la o formulă de maximă simplificare, rămînînd doar cîteva linii ce plasează între imensitatea apei şi a cerului, o mică aşezare, dezolantă în singurătatea sa, titlul sugestiv al lucrării fiind « Între cer şi apă ». Aci se cere relevată şi folosirea judicioasă al albului hîrtiei, ce contribuie — ca şi în alte lucrări de altfel — la crearea unor suprafeţe ample de cer, cîmpie sau apă.

Procesul de sintetizare al imaginii din natură printr-un limbaj laconic se relevă mai ales prin confruntarea majorităţii litografiilor expuse, cu cîteva lucrări anterioare, ce au un caracter mai mult analitic, nefiind scutite de o oarecare încărcare.

1. HORIA TEODORU: Cariera de nisip — litografie

2. HORIA TEODORU: Şumla (Bulgaria) — litografie

1

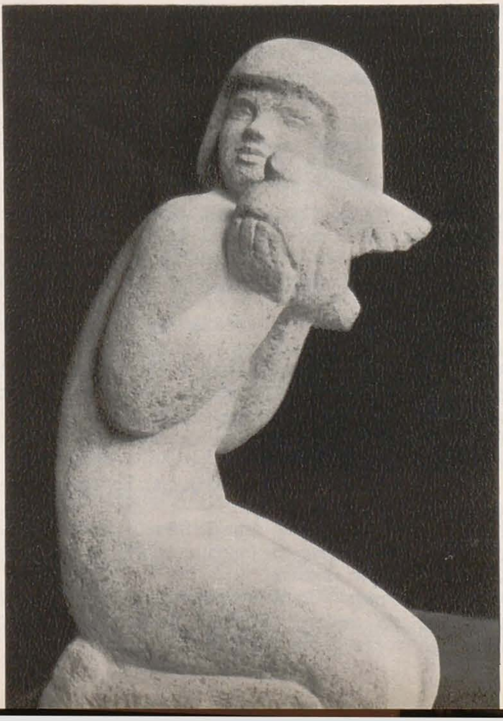
2

DORIO LAZĂR

Expoziţia lui Dorio Lazăr, deschisă în cursul lunii mai, în sala din Bulevardul Magheru, a avut darul de a ne prezenta, pe de o parte, mai amplu preocupările sculptorului pentru arta monumentală, iar pe de altă parte, de a ne dezvălui o latură mai puţin cunoscută a personalităţii sale, mai intimă, legată de preocuparea reprezentării lumii copilăriei şi a adolescenţei.

Prezenţele lui în expoziţiile anuale ne obişnuiseră cu un artist atras către sculptura de monument, către statuara de for public cu caracter eroic, cum ar fi « Vasile Roaită » (1960), « Ştiinţa » (1961) etc. Această preocupare se regăseşte ca o permanenţă şi în expoziţia sa personală, prin grupurile statuare « Griviţa 1933 », « Oţelarii », « Neînfricaţii » — proiect cu care a participat în 1958 la un concurs internaţional pentru un memorial Auschwitz. Tot în acest cadru al proiectelor de monumente se integrează şi obeliscul sugestiv intitulat « Tîşnire », văzut în beton aparent ca formă definitivă şi conceput ca un simbol al drumului ascendent către comunism, precum şi macheta

3



4

Scenele de gen, avînd ca eroi copii şi adolescenţi, radiază puritate şi gingăşie. « De-a fripta », « Visare», « Pace », « Vuieşte marea », « Povestiri marinăreşti », « Tinereţe » dovedesc capacitatea artistului de a se apropia cu căldură, duioşie şi înţelegere de lumea celor mici, de lumea tineretului, redînd în mod sugestiv candoarea copilăriei, seninătatea orelor de joacă, poezia adolescenţei, reveria, optimismul.

În tonul aceloraşi sentimente calde sînt rezolvate şi portrete ca « Vlăduţ », « Ileana », « Cap de fată » sau figurinele în ciment colorat « Băieţel cu nai » şi « Fetiţa cu porumbelul », destinate să constituie prototipuri în vederea multiplicării şi difuzării lor pe scară largă, pentru interioarele de locuit.

Claritatea şi simplitatea suprafeţelor, supleţea şi rotunjimea formelor, folosirea sensibilă a pietrei — materia definitivă în care au fost transpuse majoritatea acestor lucrări şi căreia Dorio Lazăr a ştiut să-i împrumute căldură şi vibraţie — denotă înţelegerea subiectelor alese şi utilizarea limbajului solicitat de conţinutul acestora.

Ca artist care şi-a propus să se adreseze, prin lucrările sale, celor mulţi, publicului larg, expoziţia personală i-a oferit lui Dorio Lazăr un prilej preţios de confruntare a creaţiei sale cu opinia publică. Acordînd atenţia cuvenită ecoului stîrnit în rîndurile vizitatorilor, expoziţia a fost privită de artist ca un moment de autoverificare şi totodată de fixare a coordonatelor drumului ce urmează să-l parcurgă în proxima etapă a activităţii sale.

DOINA CRIŞ

3. DORIO LAZĂR: Pace — piatră

4. DORIO LAZĂR: Ileana — ciment

5. DORIO LAZĂR: De-a fripta — piatră

5

în ghips şi proiectul de amplasare a lucrării « Pescăruşul », gîndită pentru litoral, împodobind unul din digurile de la Eforie Nord. Pe linia aceleiaşi preocupări pentru sculptura de monument se înscriu şi portretele monumentale ale lui Lenin, Eminescu, Bach, concepute pentru un spaţiu liber sau o sală de mari dimensiuni.

Toate aceste lucrări au fost elaborate în conformitate cu cerinţele unei sculpturi de mari proporţii, menită să domine spaţiul vast înconjurător, sau să se înscrie în ambianţa unui edificiu modern. Printr-un limbaj laconic, artistul creează o arhitectonică sintetică a construcţiei, cu forme ample, faţetate în planuri mari geometrice, lumina contribuind la reliefarea maselor, la accentuarea liniilor de forţă, la dinamizarea expresivităţii.

SONIA BARCIANU-PETRAŞCU

La prima sa manifestare personală, Sonia Barcianu-Petraşcu se arată în progres față de participările sale mai vechi la diferitele regionale şi anuale de stat.

Acest fapt se datoreşte nu numai unei munci perseverente, ci şi unei documentări mai susținute, contactului îndelungat pe care artista l-a avut cu realitatea nouă a țării. Aspectele din diferitele gospodării colective (Cisnădioara, Răşinari, 2 Mai), de pe şantierul « Brazi » sau al Hidrocentralei « 16 Februarie » vorbesc despre un artist sensibil atît la pitorescul rustic, cît şi la pulsația unui şantier, la geometria lui sobră sau feerică.

O paralelă între două lucrări — « Cules I » (1960) şi « Cules II » (replică — 1963) ne îngăduie să apreciem mai bine cîştigurile actualei etape. Dacă în « Cules I » mai întîlnim reziduri naturaliste, aglomerări de detaliu, « Cules II » — lucrare mai interpretativă — se distinge printr-o repartizare în planuri mai mari a petelor de umbră şi lumină, printr-o grupare compozițională mai riguroasă, prin dinamica desenului, de care prima compoziție era văduvită.

SONIA BARCIANU-PETRAŞCU: Ogorul şi marea — tuş colorat

SONIA BARCIANU-PETRAŞCU: Clacă la porumb — acvaforte şi acvatinta

Dintre lucrările expuse în diferite tehnici (acuarelă, tuş colorat, laviu, acvatinta şi acvaforte, gravură cu acul) acuarelele şi tuşurile colorate sînt acelea în care se înregistrează cel mai vizibil evoluția artistei. Spontaneitatea şi verva, îmbinarea rafinată a tonurilor fac din unele dintre aceste lucrări punctele de interes ale expoziției.

Printre acestea menționăm « Valul », « Ogorul şi Marea », « Punct pescăresc », într-o cromatică vie, cu o materie vibrată şi o echilibrată îmbinare compozițională a elementelor.

VASILICA MARINESCU

Parcurgînd expoziția de sculptură a Vasilicăi Marinescu, privitorul sezisează prezența unui talent robust, ostil elementelor anecdotice şi academiste, care-şi pune cu seriozitate problemele figurării sintetice ale unui conținut de idei, chiar dacă nu le rezolvă totdeauna, care experimentează neobosit asupra posi-

bilităților de expresie ale celor mai diverse tehnici și materiale.

Atentă la noile raporturi spațiale create de arhitectură, sculptorița caută să rezolve înscrierea formelor în spațiu în funcție de liniile categorice și de ritmurile geometrice ale arhitecturii moderne. Unele dintre lucrări, concepute bidimensional, ca niște reliefuri decupate, se pot profila adecvat pe trama ortogonală a noilor construcții.

Pentru sublinierea pregnanței ideii, sculptorița caută se elimine accidentalul, să simplifice pe cît posibil volumele, recurgînd la dinamica liniilor drepte, zigzagate sau curbe.

O organizare compozițională interesantă găsim în lucrările « Ziua și noaptea » și « Ecoul ». « Ziua și noaptea» (ghips patinat) este concepută în formă de cerc, pentru a sugera ideea de succesiune a diurnului și nocturnului și totodată a unui ciclu închis. Liniile au un punct de plecare, o evoluție și un punct de întîlnire; dinamismul mișcării de rotație este imprimat de linia zigzagată a mîinilor care se întîlnesc, de fiecare parte, în alt punct.

Linia mult alungită a corpului în « Ecoul » (ciment) e menită să sublinieze țîșnirea, propagarea undelor sonore; dinamica liniilor drepte ale corpului este închisă compozițional de triunghiul mîinilor care indică și oprirea sunetului. Ideea compozițională este pusă în valoare și prin soclurile ingeninoase, concepute în formă de unghi.

Figura statuară « În repaus » (ghips) are monumentalitate și izbutește în mult mai mare măsură decît sculptura « Odihnind » (ghips) — (cu intenții compoziționale remarcabile, dar neduse pînă la capăt) — să ne evoce demnitatea unei figuri de muncitor.

Figurile decupate în oțel (Dragoste, Maternitate, Familie) au o plăcută decorativitate, dar o transpunere a lor în piatră — cum își propune în viitor artista — ar crea un ansamblu sculptural de o pregnanță superioară.

Portretele de femeie și de bărbat (ciment) — care reprezintă de fapt înscrierea într-un paralelipiped a unor figuri umane — ne apar semnificative, nu atît ca realizări portretistice, cît ca problematică sculpturală.

În expoziție, întînim însă și unele lucrări care rămîn la stadiul de simple schițe și dau senzația de experiment, nu de lucru definitiv, impus cu hotărîre. Aici sintetizarea nu mai este în slujba unui grad superior de expresivitate, ci devine schematism. Exaltarea decorativului nu reușește să acopere absența unei idei clare; de aceea, aceste lucrări ne apar ca simple exerciții lipsite de tensiune plastică, care trebuie neapărat împinse mai departe pentru a spune ceva nou.

Astfel, în « Joc » sau « Primăvara », jocul de linii drepte și unghiuri nu se structurează într-o imagine plastică finită; ele plac, dar nu emoționează.

Este un lucru meritoriu că artista nu utilizează numai materiale tradiționale, ci explorează și valențele estetice ale unor materiale noi: tablă de aluminium, tablă cositorită, tablă cuprată, fier și oțel tăiat, aramă sudată, ciment. Totuși, în lucrările executate în metal, artista nu izbutește totdeauna să înobileze materialul. O prelucrare mai atentă a materiei, nu schițarea unui simplu contur, ar fi înlăturat impresia de « facil », pe care unele dintre aceste bucăți o crează.

Sîntem siguri, că aceste limitări — efecte poate ale grabei, — nu au scăpat ochiului lucid al unei artiste, care știe, nu numai să impună cu energie o lucrare în spațiu, ci — așa cum ne-a lăsat impresia într-o convorbire pe marginea atît de sugestivei sale expoziții — știe să și mediteze cu îndrăzneală asupra artei sale.

OLGA BUȘNEAG

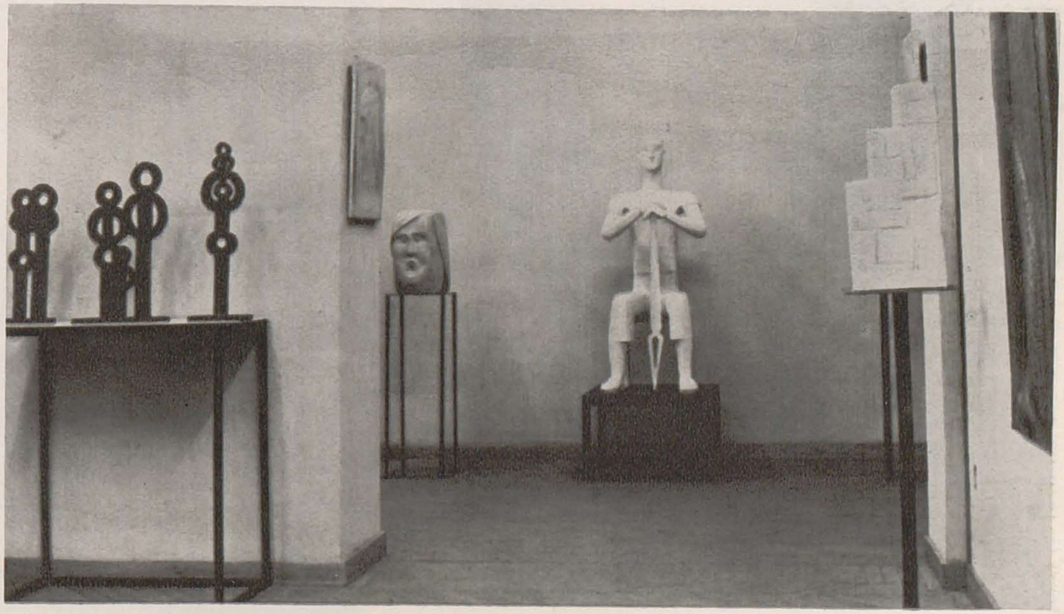
MARA BÎSCĂ

Cunoscută și apreciată ca o talentată sculptoriță, Mara Bîscă a manifestat, relativ recent, interes și pentru mozaic și pentru sculptură în tablă bătută — preocupări apropiate, legate mai mult sau mai puțin direct, unele de altele. În contextul lor, pictura pe sticlă (Galeriile de grafică, str. Onești 1, luna iunie) apare ca o preocupare cu totul nouă, aparent surprinzătoare. Aparent, pentru că, de fapt, ea corespunde întru totul sensibilității artistei, mare admiratoare a folclorului romînesc în diversele sale forme de manifestare.

Pictura pe sticlă a Marei Bîscă este altceva decît arta iconarilor transilvăneni, deși este legată într-un anumit fel de aceasta. Ea se deosebește de asemenea și de pictura pe sticlă a Wandei Sachelarie-Vladimirescu (mai apropiată de vitraliu și urmărind, mai ales, un ritm decorativ) sau a Micaelei Eleutheriade (narativă de cele mai multe ori și realizată după anumite canoane stabilite de pictoriță în strînsă legătură cu tradițiile populare privind compoziția, desenul, cromatica).

Pentru Mara Bîscă, pictura pe sticlă se dovedește a fi o propice modalitate artistică în stare de a exprima, pe planul manifestării creatorului cult, atitudinea

VASILICA MARINESCU: Aspect din sala de expoziție (1964)

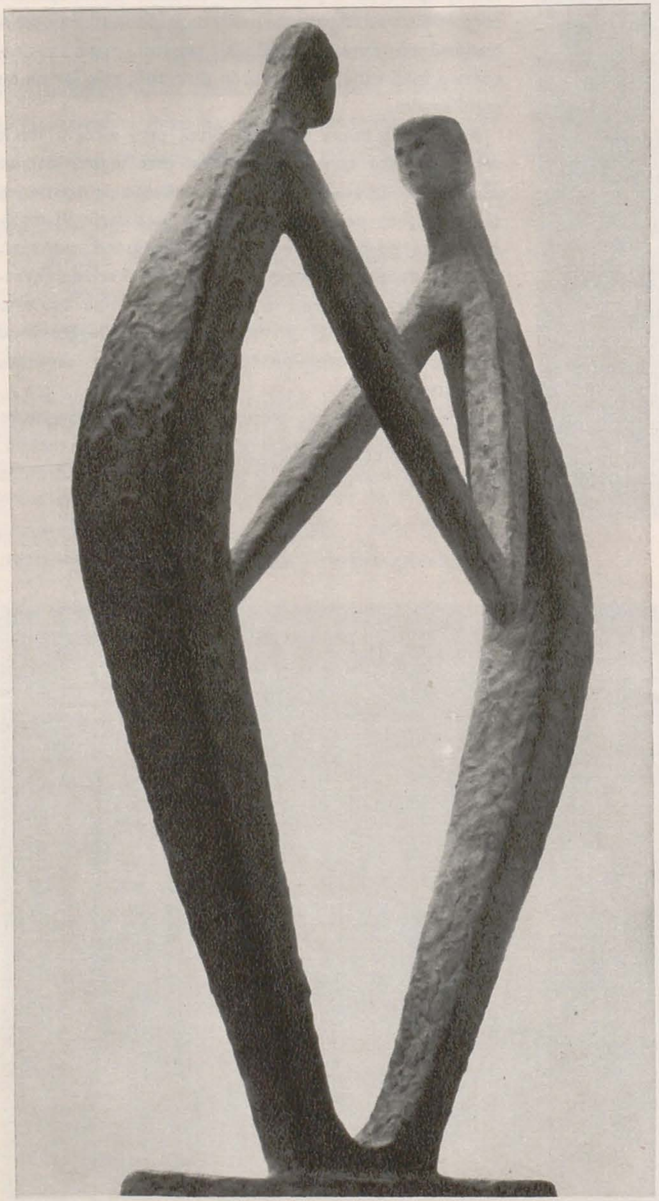


acestuia față de implicații filozofice ale sursei de inspirație, cîtă vreme inspirația sălășluiește între limitele universului folcloric. Astfel, Meșterul Manole este pentru artistă nu numai constructor, simbol al constructiei, ci, în același timp și ctitor, adevăratul creator al arhitecturii vechi romînești. El nu e singur, ci împreună cu un colectiv, « nouă meșteri mari, calfe de zidari ». Reprezentarea lui și a soției sale e făcută după legi ale celor mai izbutite picturi populare pe sticlă, cu deplină înțelegere a contururilor obținute prin desen și adecvare a culorilor, îmbinate armonios în raporturi firești. Legenda primește astfel o semnificație nouă (constructorul-ctitor) și transpunerea ei în imagine plastică degajă un sentiment profund uman, zidul mînăstirii care se înalță transformîndu-se într-un perete de flori, reeditate după ornamentica scoarțelor populare.

În variantele pentru balada Mioriței, artista tinde să realizeze tragicul și izbutește prin chipul expresiv al ciobanului și coloritul încins și frămîntat al cerului. Monumentalitatea imaginii este știrbită însă de gestul mîinii care se vrea uman și tandru, dar apare stîngaci, cu o lipsă de degajare care nu este cerută, de altfel, nici de echilibrul compoziției. Monumentalul e sezisabil și în portretele-compoziții ale răzvrătiților Horia, Cloșca și Crișan, la care analiza psihologică se împletește cu omagiul adus luptătorilor. Cu ei trecem de la baladă și legendă la istorie. Lupta poporului pentru libertate este interpretată, de asemenea în sens monumental, în imaginile răscoalelor de la 1907. Grupurile de eroi anonimi au o severitate a compoziției, dîrzenie în ținută, cele două variante bucurîndu-se de o cromatică deosebit de expresivă, cu efecte de vitraliu. Artista utilizează aici simbolul, armele răsculaților, rudimentare coase, seceri și sape, fiind închipuite din aur: sînt armele cu care obijduiții pornesc la lupta pentru libertate.

Simbolul este prezent de asemenea în « Copăcel, copăcel. . . » sau în « La culese ». Metafora e evidentă (cu implicații literare care nu știrbesc valoarea lucrării

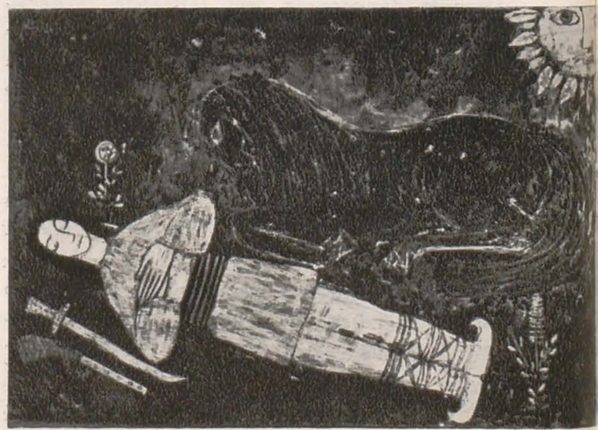
1



1. VASILICA MARINESCU: Ziua și noaptea — ghips

2. MARA BÎSCĂ: Toma Alimoș — pictură pe sticlă

2



MARA BÎSCĂ: Cătălin şi Cătălina — pictură pe sticlă

ci îi întăresc semnificaţia) în « Cloşca cu puii de aur », reprezentînd o nobilă « maternitate ». Cele trei variante ale acestei lucrări mărturisesc căutările artistei pentru realizarea unei imagini expresive, utilizînd interpretări ale sculpturii în piatră, ale covoarelor, ale picturii pe lemn şi pe sticlă, care sînt adaptate unui limbaj complex, capabil să transmită un sentiment cald, profund uman.

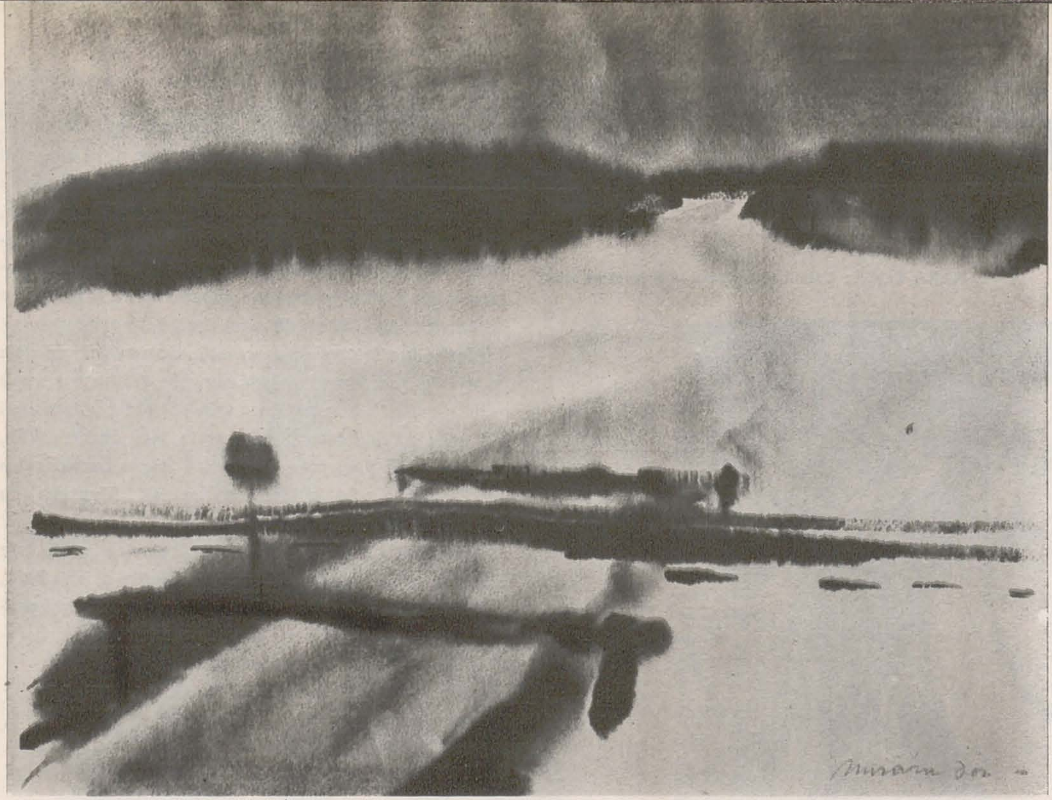
Unele lucrări au doar funcţie decorativă, ca cele intitulate « Cocoşul năzdrăvan », « Cioban » sau « Balaurul ». Ele îmbogăţesc aria întinsă a universului pictoriţei. Nu lipseşte din acesta nici poezia cultă, reprezentată prin scene inspirate din « Luceafărul » lui Eminescu. Se evidenţiază aici şi ,,Sărutul'', cu o rezonanţă brâncuşiană.

Mara Bîscă a izbutit să găsească pentru ideile sale corespondenţe plastice destul de inedite şi originale, îndemnată fiind a căuta soluţii variate pentru îmbogăţirea spre actualizare a picturii pe sticlă.

ION MURARIU

Cu trei ani în urmă, recenzînd o expoziţie a pictorului Ion Murariu, intitulasem însemnarea gazetărească « Murariu — acuarelist », mai mult cu uimire decît ca o constatare, pentru că, de fapt, de vreo zece ani îi întîlnisem acuarelele în expoziţii de stat. Atunci însă ni s-a părut a se afirma mai hotărît în pictura culorilor de apă şi, personal, atunci, am socotit a fi mai interesant ce şi cum picta Murariu în acuarelă, decît în ulei. Părerea ne-am menţinut-o ulterior şi ea ne-a fost confirmată de recenta expoziţie de acuarele a artistului (Galeriile de artă, strada Oneşti, iulie 1964), care ne-a procurat în primul rînd, satisfacţii, prilejuite de constatarea unei evoluţii în bine: mai multă acuateţă, un plus de preţiozitate a culorii, armonii cromatice ceva mai rafinate. Asemenea sporuri calitative în dezvoltarea meşteşugului, artistul le-a obţinut lucrînd destul de mult, în contact cu înfăţişări foarte diferite ale peisajului nostru, contact care a favorizat ca acest adaus să intensifice expresia imaginii plastice, concepută spontan din necesitatea de a comunica ceva: un gînd, o impresie, un sentiment, o atmosferă.

Expoziţia a însumat o serie de peisaje, constituind un fel de agreabil itinerar poetic, deloc pretenţios



ION MURARIU: Bariera de la Brăeşti — acuarelă

şi cu atît mai sincer, chiar dacă artistul nu insistă să transmită semnificaţii majore ale peisajului romînesc actual. Un popas însă la Hunedoara, într-un cartier cu blocuri noi din Bucureşti ori la Combinatul din Jilava, trăit, receptat şi transferat prin interpretare în imagine plastică, ne captează atenţia şi, stimulîndu-ne afectiv, primeşte adeziunea noastră. Asemenea privelişti le simţim aproape, fac parte din mediul nostru. Cele mai multe peisaje sînt moldovene: un drum printre dealuri, un răgaz de tihnă pe malul Siretului, un popas într-o gară lîngă Botoşani — contemplări ale naturii, care, în interpretarea artistului, îşi dezvăluie ordonat frumuseţea, echilibrul formelor şi al armoniilor cromatice, potenţialul ei de tonalitate capabil de a ne emoţiona. Discreţia aceasta este încă mai evidentă în unele peisaje cu o adresă precisă: Ipoteştii şi Livenii marilor Eminescu şi Enescu. De aceste privelişti artistul se apropie cu îndreptăţită modestie. Evită să forţeze nota de evocare a unui univers literar sau muzical. Prin intermediul acuarelei lasă privitorului libertatea de a colinda singur cu gîndul pe meleagurile copilăriei poetului şi a compozitorului.

O anumită robusteţe izvorîtă din dragostea de viaţă şi o anumită delicateţe datorată sensibilităţii artistice se manifestează paralel sau simultan în pictura în acuarelă a lui Murariu. Presupunînd că-şi va păstra aceste calităţi, că-şi va lărgi orizontul în sensul preocupării pentru semnificaţii majore ale actualităţii şi că \a adînci procesul de investigare în sensul accentuării specificului locului, aşteptăm, nu fără interes, evoluţia şi manifestările viitoare ale lui Murariu-acuarelist.

HORIA HORŞIA

GHEORGHE SPIRIDON

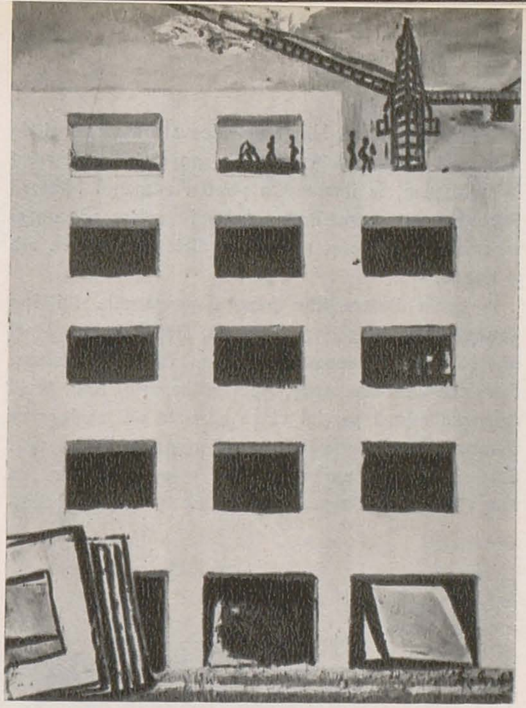
Gh. Spiridon are un palmares bogat — precoce — de manifestări publice, ca muralist şi erou a trei expoziţii personale. Ultima dintre ele, din sala « Oneşti », dezvoltă o direcţie de multe ori manifestată în lucrările sale, anume peisajistica urbană. Natura citadină e matricea sensibilităţii sale, înclinată spre ritmicitate şi cromatică sobră. Ea a generat cîteva tablouri substanţiale, avînd o notă particulară de vitalitate frustă. Ansamblul expus în luna mai, pendulează între o artă « de idei » şi una « de imitaţie », practicate alternativ. Ele sînt obiectiv compatibile şi e un merit al artistului de a nu fi optat în chip conformist. Dar: pe de o parte, el tinde şi nu izbuteşte să le reconcilieze într-un mod de expresie sintetic; pe de altă parte, rămînînd, cum sînt diferite şi conform cu legi proprii fiecărei modalităţi, ele nu sînt folosite întotdeauna funcţional. Această ambiguitate se cere defalcată în două cronici. Prima s-ar adresa muralistului, care pare că de pe schelă a descins direct la şevalet cu tot echipamentul de principii monumentale. « Fără titlu », de pildă, obiect de ritm caligrafic şi spontaneitate, e tratat inadecvat cu o anvergură a dimensiunilor şi o gravitate a culorii demne de o imagine cu sens major. Dacă limbajul monumental nu are o încărcătură afectivă, de un calibru corespunzător, e evident că tirul emţional nu se declanşează. Disproporţia între forţa expresiei şi conţinutul exprimat se numeşte, mi se pare, grandilocvenţă. În acest caz se poate pune un diagnostic precis: e vorba de supradimensionarea morală prin care se atribuie sens major unui aspect nesemnificativ, şi totodată e vorba despre un raport neinspirat între suprafaţa pînzei şi dimensiunile compoziţiei. Elementele, fie personaj, fie edificiu, sînt aşezate într-un spaţiu amorf, de « fontă » decorativă. Efectul e rarefiere ca la imaginile amplificate mecanic. Altă ambiguitate: între concepţia simbolică a imaginii, potrivită picturii monumentale şi expresia imediată a materialităţii concrete. Vrînd, deci, să reprezinte oraşul socialist care se ridică în chintesenţa lui arhitecturală, prin fragmentul de zid alb, aşezat frontal în primul (mai bine zis: unicul) plan al tabloului, Gh. Spiridon dilată acest detaliu de pictură « după natură », în loc să-l prelucreze stilistic pentru a-i distila valoarea generalizatoare. Simbolistica şi verismul se amestecă, neplăcut, ca

într-un clolaj, avînd o falsă francheţă, un simbolism afectat. În tendinţa ei de a sparge limitele tradiţionale dintre genuri, maniera aceasta e simptomatică pentru fenomenul de transportare la şevalet a unor valori emoţionale de artă murală.

A doua cronică, adresată artistului de şevalet, trebuie să semnaleze cîteva peisaje de « natură construită » de o reală frumuseţe. Unind o cadenţă sobră şi o picturalitate cam frustă, sacrificînd *nuanţa* pentru *vigoare*, aceste peisaje au o virilă duritate, cu efectul de lirism al energiei constructive.

Dacă tragem linia de adunare sub cele două expoziţii, rezultă că Gh. Spiridon, nefiind un pictor spontan din fire ci un laborios, are mai mult noroc în munca de chibzuială şi ardere în retortă, decît în trăsătura largă şi hazardată de penel. Virtuala individualitate a operei sale stă tocmai în şansa de a uni o sensibilitate a imediatului, senzorial-tactilă, cu simţul formelor mari, al ritmurilor ample.

A. A.



1

2

1. GHEORGHE SPIRIDON : Construcţii

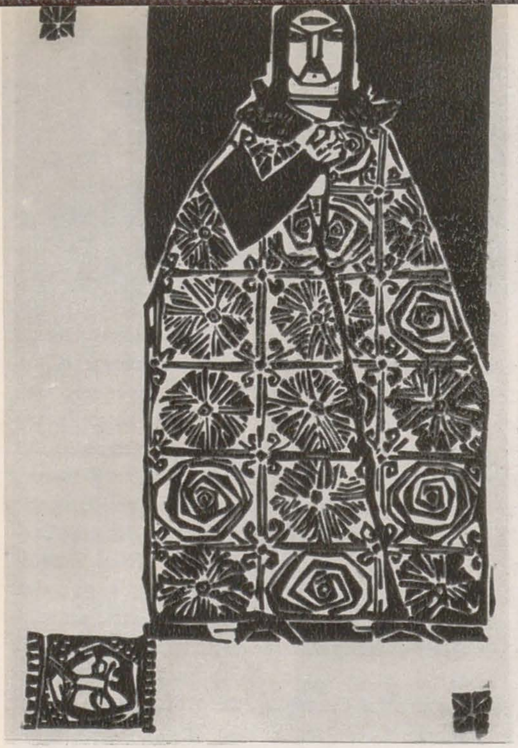
2. GHEORGHE SPIRIDON : Peisaj

RONI NOËL

Nu puţini sînt artiştii care şi-au încercat talentul pentru a ilustra opera marilor noştri prozatori Ion Creangă şi Mihail Sadoveanu. Chiar numai enumerarea lor ar ocupa un spaţiu destul de important. Pentru opera lui Ion Creangă amintim doar ilustraţiile lui Anastase Demian, Marcela Cordescu, Geta Brătescu, iar pentru Mihail Sadoveanu, ilustraţiile Ligiei Macovei, Corneliu Baba, Ştefan Constantinescu, Florica Cordescu, Gheorghe Adoc sau tînărul Nicolae Săftoiu. Şi cu toată această abundenţă de nume, puţine sînt creaţiile grafice ce se apropie de valoarea artistică a scrierilor acestor neîntrecuţi maeştri ai cuvîntului.

În efortul celor mai buni ilustratori de a tălmăci plastic opera lui Creangă şi Sadoveanu se înscrie şi ultima expoziţie personală a lui Roni Noël închinată în întregime celor doi mari prozatori. Ni se pare că Roni Noël, de data aceasta, a reuşit să se apropie mai mult ca în trecut de spiritul şi atmosfera, îndeosebi, a povestirilor lui Mihail Sadoveanu. Artistul a ajuns la o înţelegere matură a specificului ilustraţiei de carte. Şi, nu întîmplător, preferă gravura, tehnică foarte adecvată graficii de carte, în general. Căutînd să rămînă cît mai fidel imaginii şi atmosferii create de scriitor, Roni Noël realizează imaginea grafică în perfectă unitate cu cea literară. Astfel, universul ilustratorului rămîne în strînsă relaţie cu acel al scriitorului.

Dacă unii ilustratori au predilecţie pentru galerii de portrete iar alţii pentru ansambluri de scene evocatoare, Roni Noël în ilustraţiile pentru Nicoară Potcoavă îmbină cele două procedee punînd accentul pe scene compoziţionale concepute într-un stil lapidar cu preferinţe spre decorativ. Artistul dozează selecţia scenelor, oprindu-se la momentele esenţiale şi ajutînd astfel cititorul să înţeleagă şi să recepteze opera literară în sens contemporan, datorită unei concepţii clare, exprimată într-un stil laconic, modern. De pe această poziţie, artistul s-a oprit îndeosebi la scenele prin care se subliniază patriotismul luptătorilor moldoveni, relevînd relaţiile strînse ale eroilor populari cu masa poporului asuprit. Roni Noël recurge la tehnica linogravurii inspirată din xilografia populară, folosind o linie simplă cu asprimi de dălţiţă, în lemn, într-un



1

1. RONI NOËL: Ilustrație la « Nicoară Potcoavă » de Mihail Sadoveanu — gravură în linoleum

2. RONI NOËL: Ilustrație la « Popa Duhu » de Ion Creangă — gravură în linoleum

limbaj de factură modernă. Dar şi compoziția în registre, folosirea unor elemente simbolice şi folclorice specific moldoveneşti ajută la sugerarea atmosferei istorice, la evocarea eroilor populari sadovenieni. Este important că Roni Noël îşi proporționează imaginile în raport de extensiunea romanului, încercînd să păstreze viziunea de ansamblu şi unitatea de stil. Reconstituirea unor scene ca atmosferă, costume şi alte detalii de epocă relevă şi o temeinică documentare asupra epocii istorice. Iar înțelegerea esenței conflictelor sociale, a raporturilor sociale de clasă, l-au ajutat pe artist să contureze fizionomiile specifice epocii, adoptînd o atitudine personală în caracterizarea eroilor, dictată de concepția sa despre lume şi viață.

Dacă în celelalte ilustrații, la povestirile lui Creangă de pildă, artistul recurge la unele elemente, care nu sînt întotdeauna suficient de adecvate atmosferei de profundă rezonanță folclorică a povestirilor marelui humuleştean, la ilustrațiile pentru romanul Nicoară Potcoavă se remarcă limbajul simplu, sobru, precum şi ingenioasa dozare şi ritmare a dialogului dintre alb şi negru.

În seria ilustrațiilor pentru povestirile lui Ion Creangă (Moş Nichifor Coțcariu, Popa Duhu, Cinci pîini, Prostia omenească, Moş Ion Roată şi Unirea, Povestea unui om leneş, Acul şi baroșul) Roni Noël reuşeşte numai parțial să se apropie de înțelegerea humorului şi specificului operei mucalitului Creangă. Sînt portrete surprinse în pitorescul lor ca Moş Nichifor Coțcariu, dar sînt şi scene rezolvate greoi cu unele elemente ce ne apar deseori ostentative.

Deşi cu unele inegalități de rezolvare, expoziția Roni Noël are suficiente reuşite (ne referim îndeosebi la ilustrațiile pentru Nicoară Potcoavă). Subliniem în primul rînd strădania artistului de a înțelege şi interpreta opera celor doi mari clasici.

Revenim la ideea din introducere pentru a arăta că literatura noastră clasică deschide încă multe posibilități de afirmare a graficei de carte. Dacă valoarea literaturii clasice romîneşti cunoaşte certe aprecieri pe plan mondial, desigur că se aşteaptă ca şi prezentarea lor grafică să nu fie mai prejos.

GH. COSMA

2

DATE INFORMATIVE DESPRE ACTIVITATEA LUI CONSTANTIN BRÂNCUŞI

Ca şi în cazul altor personalităţi ale culturii universale, asupra anilor de tinereţe şi de formaţie artistică ai sculptorului Constantin Brâncuşi se cunosc foarte puţine date scrise, majoritatea provenind din surse orale. Documente inedite ne dau în prezent posibilitatea să completăm unele lacune şi să corectăm unele date şi informaţii privind această perioadă din viaţa artistului.

Astfel afirmaţia făcută de un amic apropiat al sculptorului, V. G. Paleolog, în studiul său despre Brâncuşi din 1938, că acesta ar fi absolvit Şcoala de belle-arte din Bucureşti în mod excepţional, doar în doi ani, ştire nedesminţită de artist la vremea respectivă, a fost preluată de numeroşi alţi biografi. Din registrul matricol aflat la Institutul de arte plastice « N. Grigorescu », fila 125, rezultă însă că Brâncuşi a urmat cursurile şcoalei în mod normal într-un interval de 4 ani (1898—1902).

În ceea ce priveşte versiunea că s-ar fi distins la sfîrşitul absolvirii prin execuţia, sub directa supraveghere a profesorului său de anatomie dr. Gerota, a ecorşeului după statuia antică a lui Antinous, se dovedeşte a fi inexactă. Aceasta întrucît nu se poate admite logic ca o lucrare care a făcut atîta vîlvă să fie realizată definitiv în iunie 1901, dată cînd a luat ultimul examen de anatomie sau chiar 1902, cum se afirmă de biografii săi, şi să devină cunoscută deabea în mai 1903, cînd a fost expusă la Ateneul Romîn. De fapt Brâncuşi a lucrat ecorşeul (mărime naturală) imediat după absolvire. Pentru această afirmaţie pledează pe de-o parte faptul că, în cazul executării ecorşeului în timpul studiilor, acesta ar fi rămas un bun al şcolii de belle-arte, aşa cum deobicei se întîmplă în asemenea cazuri. Pe de altă parte rezultă concludent acest lucru din memoriul adresat Ministerului cultelor şi instrucţiunilor publice la 15 mai 1903 de elevii şcolii de belle-arte care cereau să fie cumpărat ecorşeul lui Brâncuşi « de curînd absolvent al secţiunii de sculptură » pentru lecţiile lor practice de anatomie.

Aprecierile şi elogiile unanime ale profesorilor, presei şi publicului asupra execuţiei ireproşabile a ecorşeului l-au întărit în hotărîrea sa de a pleca spre sfîrşitul anului 1903 la Paris pentru desăvîrşirea studiilor şi nu cum se credea pînă acum în 1902, imediat după absolvirea şcolii.

În capitala Ftanţei Brâncuşi a sosit prin aprilie 1904. Că în jurul acestei date a poposit la Paris rezultă din cererea de bursă a lui Brâncuşi adresată Ministerului cultelor şi instrucţiunilor publice (înregistrată la 2 aprilie 1905) în care afirmă că se află acolo, sbătîndu-se în necazuri, de aproape zece luni *).

Apelul făcut ministerului se datora, după cum mărturiseşte Brâncuşi în aceeaşi petiţie, gestului uman al doctorului Gerota. Acesta, aflînd de la el de mizeria ce-o îndura şi apreciindu-i talentul, i-a venit în ajutor cu o subvenţie lunară de 25 de lei pe timp de un an. Încurajat de fapta protectorului său, Brâncuşi solicita ministerului o sumă egală cu aceasta, venit modest care i-ar fi asigurat o viaţă foarte strînsă pentru a-şi continua timp de un an studiile de care mai avea « neapărat nevoie ».

Desigur, la intervenţiile şi stăruinţele profesorului său, doctor foarte cunoscut în « înalta » societate romînească a vremii, ministerul decide, în sfîrşit, să îi acorde, ca şi pictorului Th. Pallady, un ajutor de studiu din Fondul Răducanu-Simonide **) pe anul şcolar 1905—1906.

Noua situaţie îl scoate din impas, dîndu-i posibilitatea să frecventeze cu începere de la 23 iunie 1905 *) cursurile Şcolii naţionale de arte frumoase în clasa sculptorului A. Mercier, autorul monumentului Lascăr Catargiu din Bucureşti.

În anul următor, prin petiţia din 1/14 februarie 1906, Brâncuşi cerea ministerului un nou ajutor pentru perfecţionare, întrucît simţea « neapărată nevoie de a continua încă un an » căci pînă atunci se mărginise numai la executarea unor studii **).

De data aceasta găseşte o neaşteptată înţelegere din partea unui oficial: C. I. Stăncescu. Acesta, care gira pe atunci direcţia Şcolii de belle-arte din Bucureşti, recomandă printr-o adresă înaintată Ministerului instrucţiunilor pe tînărul sculptor, cerînd în continuare acordarea unui ajutor bănesc ***). Recomandaţia influentului C. I. Stăncescu, ştirea comunicată de acesta că lui Brâncuşi i-a fost primită la cel de al XVI-lea Salon al Societăţii naţionale de artă frumoasă de la Paris o lucrare (portretul d. M. G.) au determinat oficialităţile, care, dealtfel, manifestau dezinteres dacă nu erau chiar ostile artei, să-i dea un nou ajutor pe anul 1907 (1 aprilie 1906—31 martie 1907 ****).

Modestul sprijin, altfel nu poate fi caracterizat acest ajutor bănesc, primit din partea statului romîn timp de doi ani, care l-a sustras doar în parte grijilor materiale, fiind nevoit să-şi completeze existenţa şi cu efectuarea unor servicii pasagere, i-au dat posibilitatea să se dedice mai mult muncii de creaţie şi să realizeze numeroase lucrări, parte prezente în următorii ani la Saloanele franceze şi în cadrul expoziţiilor anuale ale Salonului Oficial şi ale societăţii bucureştene Tinerimea artistică.

P. O.

---

*) Arh. Stat. Buc. Fond Casa Şcoalelor, dos. 149/905, fila 87.
**) Arh. Stat. Buc. Fond Arte 106/906, fila 7

*) idem, fila 170
**) idem, fila 169
***) idem
****) Decizia Administraţiei Casei Artelor nr. 1123 din 5 iunie 1906 (Arh. Stat. Buc. Fond Arte, dos. 106/906, fila 212)

SCULPTORI DESPRE DESEN

COSTIN IOANID

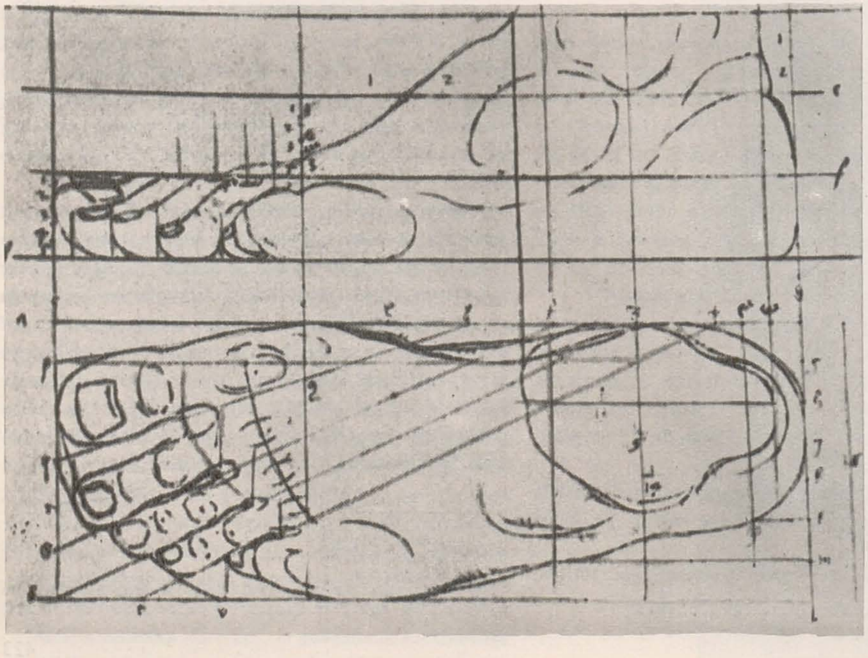
Discipoli, vă încredințez întreaga artă a sculpturii cînd vă spun „desenați"

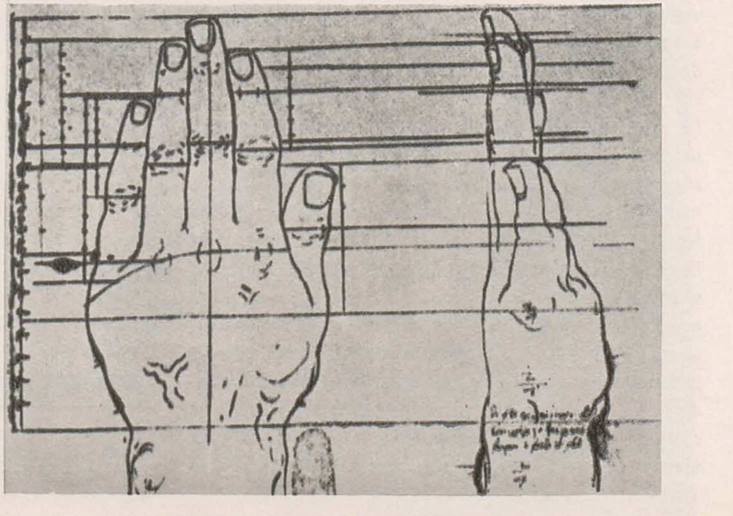
Donatello
(Francesco D'Olanda:
Dialoghi Michelangeleschi 1548)

Desenul, mijloc de expresie prezent în toate operele de artă, de la incizia rudimentară a primitivului pînă în operele cele mai complicate de pictură, sculptură, ceramică etc., etc., s-a bucurat în toate epocile mari ale artei de o mare prețuire.

Considerînd desenul în accepțiunea sa cea mai răspîndită, aceea că el constă doar în diferite traecte liniare vizibile, s-ar părea că prezența sa în toate genurile artelor plastice, este discutabilă. S-ar putea susține că dacă în grafică şi pictură prezența desenului este absolută, majoră sau destul de importantă, în sculptură ea este în genere imperceptibilă sau — în cazul statuilor cu suprafețe curbe, lipsită de muchii sau de incizii — este inexistentă. Dar, la o analiză mai temeinică, ne dăm seama că desenul în fond este mai mult decît un desen de execuție, decît efectuarea unui traect liniar. Desenul, de bună seamă, este înainte de toate un produs al rațiunii. În acest sens, Poussin spunea: « Nici o linie să nu iasă din mîna unui artist, pînă ce ea nu s-a format mai întîi în spirit ».

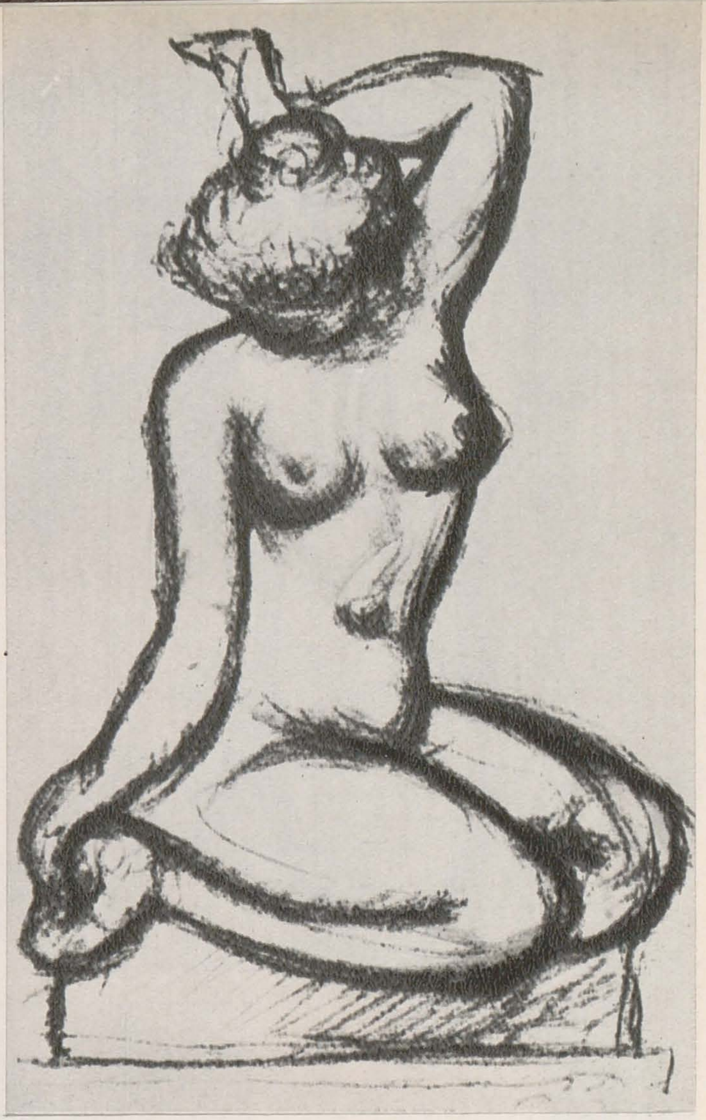
Desigur, între viziunea superficială pe care o avem în genere despre obiecte şi aceea voită, pe care o avem cînd desenăm, este o mare deosebire. Într-adevăr, în drumul pe care-l decurge procesul de creare a operei de artă, de la percepție la realizare, prima operație intelectuală este observația, această percepție selectivă, prin care obiectul văzut trebuie





A. DÜRER: Studii de proporții

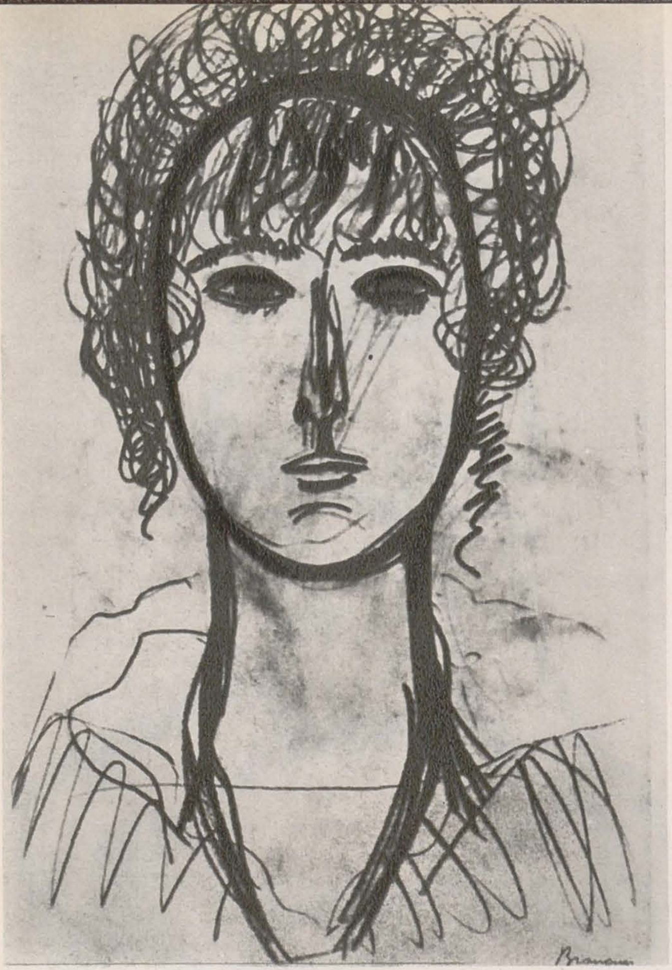
MICHELANGELO: Schiţe

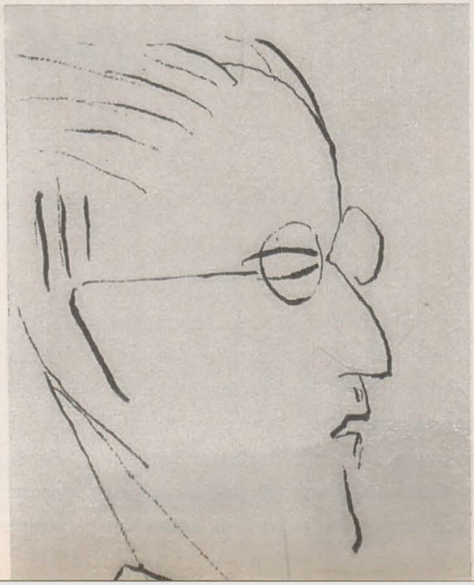


A. MAILLOL: Desen

cunoscut. Cum? Prin stabilirea caracterelor formelor lui, prin definirea lui spaţială. Or, în spaţiu, însuşirile formei sînt percepute în primul rînd pe limitele ei, pe linii. Acestea trebuie văzute integrate în existenţa personală respectivă, restructurate în sensul caracterului operei de artă voite şi apoi redate ca imagine artistică. Această reprezentare este — în esenţă — desenul.

Privit astfel, desigur, desenul, prezent în toate fazele de elaborare a operei de artă, de la concepere pînă la finisare, în toate genurile artelor plastice, a stat în atenţia tuturor marilor creatori, care au căutat să-i descifreze esenţa sa, viaţa sa în funcţie de natură, de societate şi de personalitatea fiecărui artist de seamă. Dacă sînt foarte răspîndite reflecţiile făcute despre desen, de pictori ca Leonardo Da Vinci, Delacroix, Van Gogh etc., etc., acelea ale sculptorilor mari sînt mai puţin cunoscute. Pentru frumuseţea gîndirii cuprinse în unele dintre ele, pentru profunzimea adevărurilor pe care le exprimă, se poate considera că aducerea lor la îndemîna cititorului nu poate fi primită decît cu interes. Căci, cum altfel ar putea fi urmărite spre exemplu rîndurile ce urmează, datorate lui Michel-





CONSTANTIN BRÂNCUȘI: Cap de tînără

CONSTANTIN BRÂNCUȘI: James Joyce

angelo — şi cuprinse în dialogurile sale cu Francesco D'Olanda:

« Astfel că, uneori îmi imaginez că printre oameni nu există decît o ştiinţă şi aceasta este pictura sau desenul, de la care toate celelalte provin ca părţi ale sale ».

« Vă voi spune: să faci cu dexteritate şi rapiditate orice operă — e util şi bine — şi este un dar să poţi face în puţine ore ceea ce alţii ar face în multe zile. Cine lucrează repede, ajungînd de-a lucra aşa bine ca cei care lucrează cu încetineală, merită multe laude. Dar dacă el cu rapiditatea mîinii întrece anumite limite pe care în artă nu este permis să le nesocoteşti, trebuie atunci, mai curînd să lucreze încet şi cu studiu, deoarece un om excelent şi cuminte nu trebuie să se lase înşelat de gustul dexterităţii sale, cînd, în vreo parte, îl face să coboare din marele car al perfecţiunii, în care mereu trebuie să te urci ».

« De aceea — nu este rău să lucrezi mai încet, sau, dacă este necesar, să cheltuieşti mult timp îngrijind de propriile opere, dacă se face pentru a le perfecţiona; singurul şi adevăratul defect, este a nu şti ».

« Părerea mea este aceasta: cine ştie să deseneze numai un picior, o mînă sau un gît, va şti să deseneze toate elementele din lume. Dar vor fi artişti care vor face toate lucrurile din lume aşa de imperfect şi de nerecunoscut, încît ar fi mai bine să nu facă nimic ».

« Şi nu numai aceasta, cum vă spun; dar mai este un miracol şi mai mare; acela ca un artist de mare valoare să facă un simplu profil şi care, chiar în desen, va fi imediat recunoscut în acele puţine trăsături dacă este un Apelle pentru Apelle, dacă e un neştiutor, pentru un neştiutor şi nu este necesar altceva şi nici de mai mult timp sau experienţă, nici examene pentru ochii care înţeleg şi care ştiu, că o singură linie dreaptă ar fi făcut să fie recunoscut Apelle de către Protogene, amîndoi nemuritori pictori greci ».

« Şi vreau să vă spun Francesco D'Olanda un mare secret al acestei ştiinţe a noastre, pe care dumneata nu o ignorezi şi o consideri ca sumă, şi este: cu cît este mai mult de lucru şi de studiu în operele tale,

cu mare cheltuială de timp şi de lucru, cu atît mai mult obiectul trebuie să fie în aşa fel, încît să nu pară atît de mult lucrat dar făcut aproape în grabă şi fără oboseală şi foarte uşor, chiar dacă aşa nu este. Acesta este un excelent aviz şi precept ».

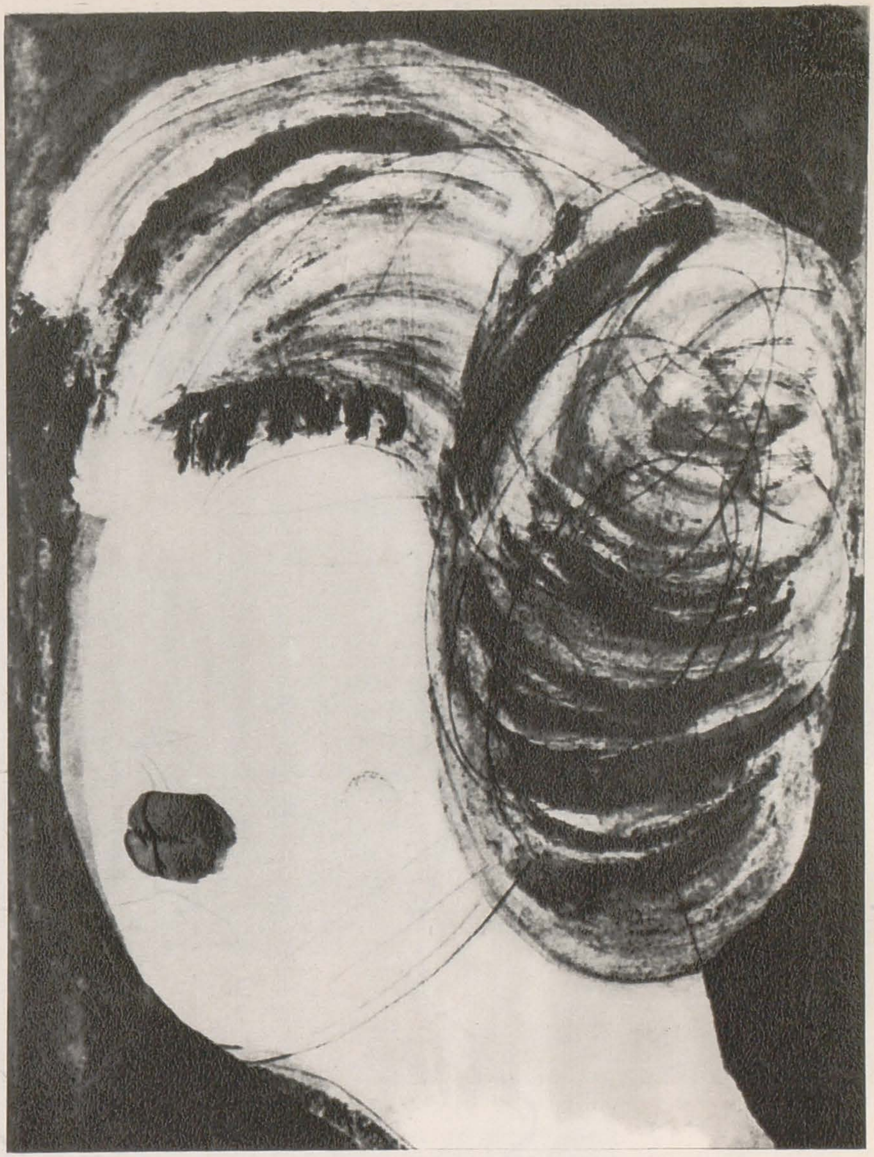
« Uneori se întîmplă să faci o operă perfectă cu puțin lucru ; dar e lucru rar. E mult mai uşor să o execuți prin puterea de a munci şi să pară făcută repede ».

« Un desenator de talent va sculpta şi cizela de la sine, dacă doreşte — în marmora cea mai dură, în bronz sau argint, foarte mari statui în ronde-bosse (lucru din cele mai dificile) fără să fi ținut vreodată dalta în mînă ; şi aceasta în virtutea şi puterea trăsăturii sau a desenului ».

Cu trei sute de ani mai aproape de noi, marele Rodin îşi îndreaptă o mare parte a gîndurilor sale despre artă asupra desenului. Cît de profunde sînt adevărurile pe care le spune:

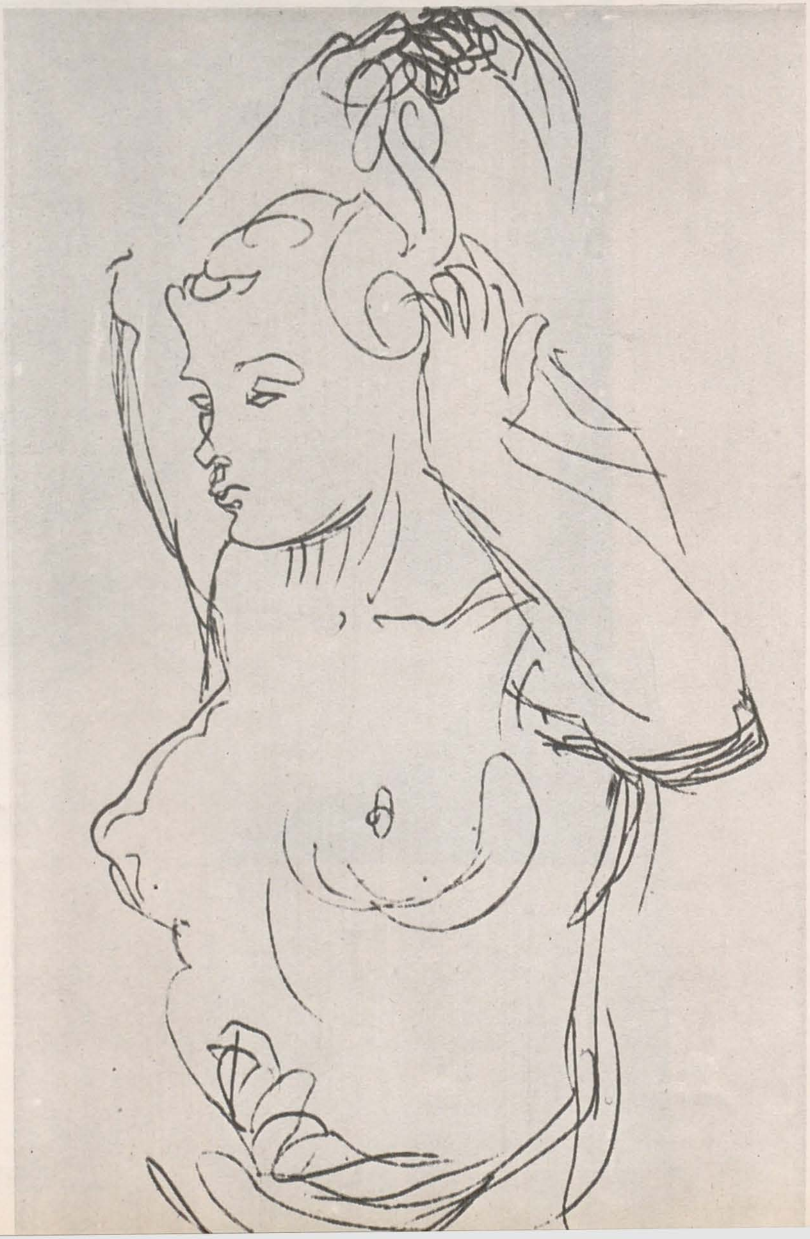
« Există în legătură cu desenul greşeli care sînt greu de îndreptat. Se crede că desenul poate fi frumos în sine însuşi. El nu este decît prin adevărurile, prin sentimentele pe care le traduce. Sînt admirați artişti bine exersați, care caligrafiază contururi dezlegate de semnificație şi care pulsează pretențios personajele lor. Se extaziază în fața unopoze pe care nu le remarcăm niciodată în natură şi care sînt socotite artistice pentru că amintesc acele ostentații pe care le demonstrează modelele italiene cînd cer să pozeze. Aceasta este ceea ce se numeşte de obicei desenul frumos. Dar aceasta nu este în realitate, decît prestidigitație bună să minuneze pe naivi ».

« Cu desenul în artă este ca şi cu stilul în literatură. Stilul care devine manieră, care se crispează pentru a se face remarcat, este rău. Nu este bun decît stilul care se face neobservat, spre a concentra toată atenția cititorului asupra subiectului tratat, asupra emoției transmise. Artistul care face paradă de desenul său, scriitorul care vrea să atragă laude asupra stilului său, seamănă cu soldații care se fălesc cu uniforma lor, dar refuză să meargă la bătălie, sau cum sînt



CONSTANTIN BRÂNCUŞI: Portret

A. RODIN: Schiţă



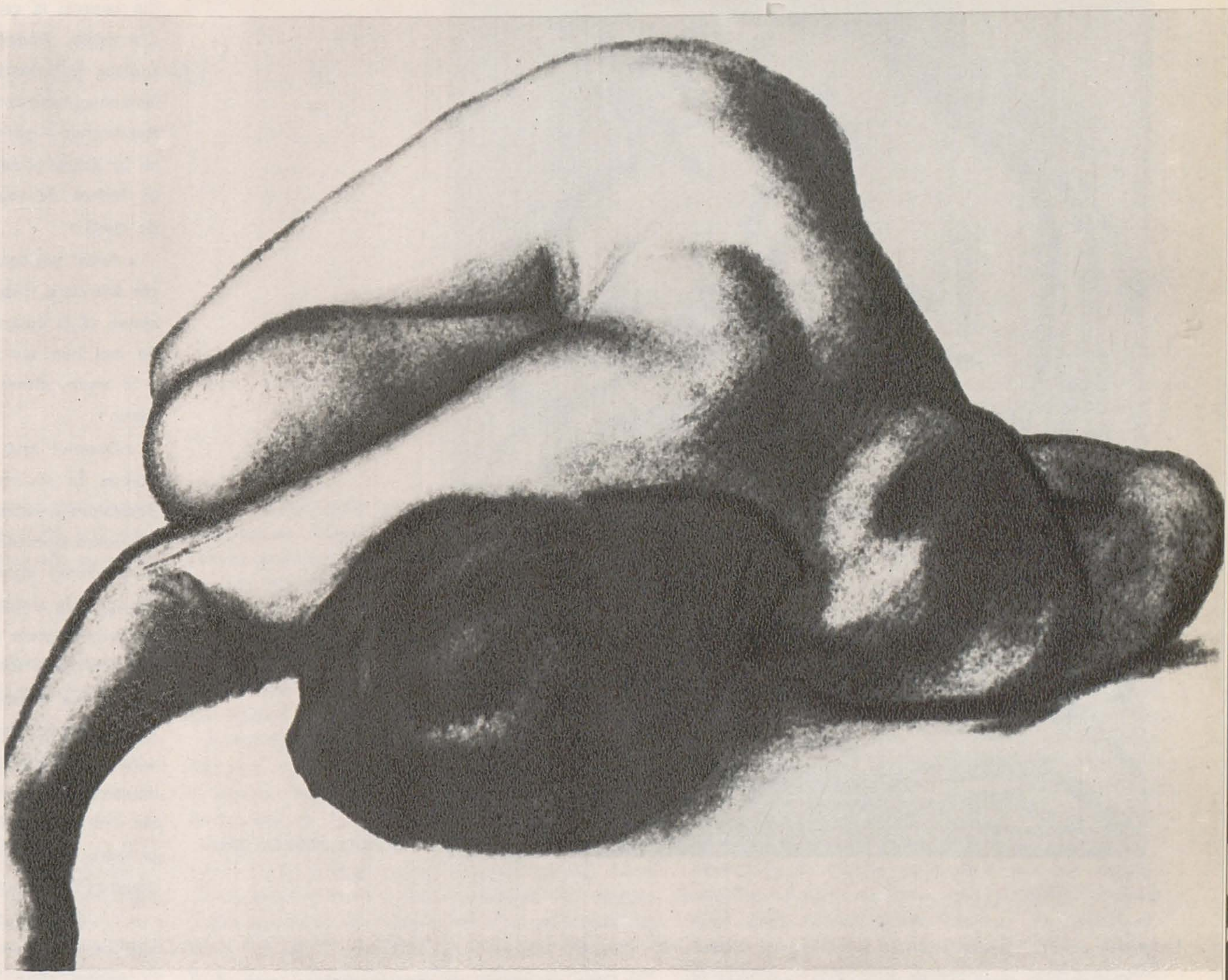
cultivatorii care lustruiesc mereu lama plugului spre a-l face să strălucească, în loc să-l înfunde în pămînt ».

« Desenul, stilul într-adevăr frumos, sînt acelea pe care nici nu te gîndeşti măcar să le lauzi, atît eşti de prins de interes de ceea ce exprimă . . . Nu este realmente nici stil, nici culoare frumoasă, nu este decît o singură frumuseţe aceea a adevărului care se dezvăluie. Şi cînd un adevăr, cînd o idee profundă, cînd un sentiment puternic străluceşte într-o operă literară sau artistică, este foarte evident că stilul sau culoarea şi desenul sînt excelente; dar aceste calităţi nu le vin decît prin reflectarea adevărului ».

« Este admirat desenul lui Rafael şi pe bună dreptate; dar nu în sine însuşi trebuie admirat, nu pentru linii echilibrate cu mai multă sau mai puţină îndemînare; trebuie să-l iubim pentru semnificaţia sa; ceea ce-i face valoarea, este seninătatea încîntătoare a sufletului care vedea prin ochii lui Rafael şi se exprima prin mîna sa, este dragostea ce pare să se reverse din inima sa asupra întregii naturi. Cei care neavînd deloc această tandreţe, au încercat să împrumute maestrului de la Urbino cadenţele sale lineare şi gesturile personajelor sale, nu au executat decît imitaţii foarte fade. Ceea ce trebuie admirat în desenele lui Michelangelo, sînt trăsăturile în ele însile, nu sînt raccourci-urile îndrăzneţe şi anatomiile savante, ci puterea clocotitoare şi disperată a acestui titan. Imitatorii lui Buonarotti, care fără să aibă sufletul său — au copiat în picturi atitudinile sale contorsionate şi puternicile sale musculaturi, au căzut în ridicol ».

« Fără îndoială, meşteşugul nu este decît un mijloc, dar artistul care îl neglijează, nu-şi va atinge niciodată scopul care este interpretarea sentimentului, a ideii. Acest artist ar fi ca un călăreţ, care ar uita să dea fîn calului său. Este foarte evident că dacă desenul lipseşte, dacă culoarea este falsă, cea mai puternică emoţie va fi incapabilă să se exprime ».

« În fond nici o inspiraţie neaşteptată nu ar putea să înlocuiască munca îndelungată, indispensabilă pentru a da ochilor cunoaşterea formelor şi a proporţiilor şi pentru a face mîna ascultătoare în toate



VERA MUHINA: Studiu

ordinele sentimentului. Şi cînd spun că sentimentul trebuie să se facă uitat, ideea mea nu este deloc că artistul poate să se dispenseze de ştiinţă. Dimpotrivă, el trebuie să posede o tehnică deplină spre a ascunde ceea ce ştie. Fără îndoială, pentru nepricepuţi, jongleuri, care execută înflorituri cu creionul lor, care confecţionează pirotehnii uluitoare de culori, sau care scriu fraze smălţuite de cuvinte bizare, sînt cei mai abili oameni din lume. Dar marea dificultate şi culmea artei este de a desena, de a picta, de a scrie cu naturaleţe şi simplicitate. Priviţi o pictură, citiţi o pagină, nu aţi fost atenţi nici la desen, nici la colorit, nici la stil, dar aţi fost emoţionaţi pînă în adîncul inimii. Nu aveţi teamă că vă înşelaţi: desenul, coloritul, stilul sînt de o tehnică perfectă ».

« De asemenea, desenul lui Rembrand diferă de cel al lui Raffael, dar el nu este mai puţin bun. Pe cît sînt de dulci şi de pure liniile lui Sanzio, pe atît cele ale lui Rembrandt sînt uneori dure şi violente. Viziunea marelui olandez se opreşte asupra asperităţilor vestmintelor, la figurile bătrînilor, la oamenii din popor, căci pentru Rembrandt, frumuseţea nu este decît antiteza constantă între uzura sau sărăcia aspectelor exterioare şi strălucirea interioară.

CORNEL MEDREA: Desen

Ori cum ar arăta această frumusețe, rezultată din slăbiciunea aparentă și măreția morală, dacă ar căuta să rivalizeze în eleganță cu Raffael? Recunoașteți dar, că desenul este perfect pentru că el corespunde în mod absolut cerințelor gîndirii sale . . . »

« A fost acuzat spre exemplu Delacroix, de a nu ști să deseneze. Adevărul, din contră, este că desenul său se potrivește minunat cu culoarea sa; ca și ea, el este sacadat, el este nebun și atunci el este cel mai frumos. Colorit și desen, nu putem admira unul fără altul; căci ele nu sînt decît una ».

« Ceea ce înșeală pe semi-cunoscători este că ei nu admiră decît un singur fel de desen; pe cel al lui Raffael? sau, mai degrabă, nu este nici chiar cel al lui Raffael pe care ei îl admiră, dar cel al imitatorilor lui, cel al lui David și al lui Ingres . . . În realitate sînt atîtea desenuri și colorituri, cîți artiști sînt . . . »

« În general, se poate spune că la artiștii foarte raționali ca aceștia (Dürer, Holbein), desenul este deosebit de strîns și culoarea de o rigoare care se impune ca adevărul matematicilor. La alți artiști, din contră, la cei ce sînt poeții inimii, ca Raffael, Correggio, Andrea del Sarto, linia are mai multă suplețe și culoarea mai multă tandrețe. La alții, care se numesc deobicei realiști, la Rubens, Velasquez, Rembrandt — spre exemplu — linia are o alură vie, cu bruscheți și repause, și culoarea, cînd strălucește în fanfare de soare, cînd se atenuează în surdine de ceață ».

« Astfel mijloacele de expresie ale geniilor diferă tot atît cît și însăși sufletele lor și nu se poate deloc spune că la cutare dintre ei desenul și coloritul să fie mai bun sau mai puțin bun decît la ceilalți ».

Și acum, cîteva gînduri ale lui Bourdelle despre desen:

« Desenul este baza la tot. Baza frumuseții este știința. În sculptură știința este desenul. Cînd ai desenat de o sută de ori un nas sau o mînă și-o cunoști sub toate aspectele ei, atunci poți să-i faci sinteza . . . Ei (asirienii) posedau desenul absolut, care permite să ajungi la sinteză ».

Rîndurile care urmează aparțin tot lui Bourdelle și se referă la desenele lui Rodin:

« Aceste desene, făcute în cea mai mare parte foarte repede, sînt ca niște flori în opera grandioasă a marelui sculptor; ele sînt tandrețea acestei mîini, antrenate în puternicile și lentele munci ale statuarei, ele sînt ca foile delicate pe care un arbore mare le privește desprinzîndu-se de pe fruntea sa, așternîndu-se într-un covor minunat la picioarele sale . . . »

« . . . Aici (în aceste desene), mîna nu concepe, pînă ce spiritul nu a văzut tot, uneori mîna merge în același timp în care spiritul descoperă . . . »

« . . . Ele au linii de ansamblu, candoarea lor conștientă este formidabilă, depășind uneori cele mai puternice construcții ale prodigiosului constructor statuar ».

Încheind seria puținelor citate pe care spațiul tipografic ne-a îngăduit să le facem, sperăm că odată mai mult s-a reliefat interesul de care se bucură în concepția sculptorilor desenul — și de valoarea pe care acesta din urmă o are în elaborarea operei de artă — și în speță — a sculpturii.

F I L M U L   D E   A R T Ă

GINA COPACI

Promovat inițial ca un excelent mijloc de popularizare a artelor plastice, documentarul de artă nu a rămas însă un simplu album cinematografic de reproduceri.

Regizori talentați și cu pasiune pentru artă au descoperit în acest gen de film o nouă modalitate, originală, de abordare a fenomenului plastic. Obiectivul cinematografic a devenit un altfel de ochi, care poate privi în mod inedit opera de artă.

Detailînd revelator un tablou, proiectînd la dimensiunile ecranului un amănunt semnificativ, apropiindu-se și urmărind tușele de culoare, pensulația, aparatul de filmat poate efectua o analiză *specifică* asupra picturii. Obiectivul cinematografic e un ochi magic, care poate sili un tablou să se « deschidă », să ne lase să intrăm în intimitatea lui, să pătrundem chiar în materia sa picturală, în culoare, și să-l percepem dinlăuntru. (Așa cum se întîmpla în filmul despre Luchian al regizoarei Nina Behar, cînd aparatul sonda în adîncime pasta tablourilor, cînd cromatica strălucitoare a marelui nostru pictor se revărsa în efluvii de pe ecran asupra noastră, cuprinzîndu-ne parcă, aducîndu-ne înlăuntrul universului plastic).

Camera de luat vederi nu este un vizor neutru. Așa cum într-un peisaj, la frumusețea colțului de natură înfățișat se adaugă emoția transfiguratoare a pictorului, în film, emoției conținute de tablou ; se adaugă emoția privitorului (a regizorului, a operatorului), pe care pelicula, sensibilă, o înregistrează (dacă ea există).

Cineaștii care fac film de artă nu se vor niște mijlocitori « tăcuți » și impersonali între originalul artistic și spectator prin intermediul ecranului. Și au dreptate. Numai, să fie susținuți de o serioasă cultură artistică, de o înțelegere aprofundată a fenomenului plastic și să se mențină în spiritul artistului de care se apropie.

Filmul, artă modernă, complexă, artă de sinteză dar specifică, are ceva propriu de spus asupra oricărui fenomen de viață sau de creație pe care-l abordează.

Filmul de artă, cu multiplele sale posibilități vizuale, sonore și de desfășurare, poate aduce un comentariu original și interesant la o operă plastică comunicîndu-ne ceva în plus. Cineastul poate « interpreta » cinematografic un tablou, desfășurîndu-l după legile filmului în chip dinamic. Așa, de pildă, tabloul « Uciderea pruncilor » i-a dat regizorului Ion Bostan ideea unui adevărat scenariu de film, care urmărea prin disecarea compoziției în momente succesive, firul etic al subiectului redat plastic în pînza lui Breughel.

Deși bidimensional, ecranul cuprinde foarte bine și sculptura, căreia nu-i distruge volumul, dimpotrivă i-l recreează perfect prin iluminare, prin deplasarea aparatului, varietatea unghiurilor de filmare etc. Un obiect de artă, o statuie, un monument beneficiază de forța vizuală *dinamică* a cinematografului ; operele de artă în trei dimensiuni cerînd o privire multilaterală, în sensul propriu al cuvîntului, cineviziunea nu poate decît să le potențeze la maximum forța de expresivitate, impresia de mișcare, de viață.

Pornind de la scenariu, în funcție de ideea pe care acesta este conceput, filmul de artă permite multiple și interesante soluții regizorale. Astfel, regizorul Mirel Ilieșu mergînd pe ideea legăturilor sculptorului Geza Vida cu mediul folcloric maramureșan și folosind pentru evidențierea acestei idei un limbaj cinematografic expresiv (metaforă, contrapunct, montaj asociativ), a realizat un documentar artistic foarte interesant și original (« Rădăcini »).

Mai puțin generoase în acest sens, al libertății și originalității rezolvărilor regizorale, sînt filmele care au ca temă muzeul sau expoziția. Prin însuși obiectul lor aceste filme par să impună oarecum o derulare succesivă, expozitivă a peliculei. Totuși s-au găsit formule ingenioase și în acest sector al documentarului de artă.

Expoziția de desene de copii a prilejuit regizorului Gabriel Barta realizarea unui poetic film intitulat « Cei mici despre lumea mare ». Apropiindu-se receptiv de universul plastic al micilor artiști, subordonîndu-se sensibilității, fanteziei și capacității lor de a fi prieteni cu toate minunile lumii, regizorul a creat un moment cinematografic plin de farmec și prospețime. Dacă însă aci s-ar putea spune că expoziția era mai mult un pretext și că filmul a beneficiat de prezența pe ecran a copiilor, iată un alt exemplu — « Itinerar prin Galeria Universală a Muzeului de Artă al R.P.R. ». Cu totul altceva decît un documentar ! O confesiune. O confesiune cinematografică a unui mare iubitor de artă. Vizitatorul presupus al muzeului vine să revadă comorile de artă din Galeria Universală ca pe niște prieteni. Se creează un dialog între privitor și tablouri, care i se arată, întregi sau fragmentate, izolate, suprapuse sau alăturate, așa cum le vede el — subiectiv,

așa cum le gîndește, le simte și le asimilează. Bogatul material muzeal este selectat și filmat nu într-o succesiune obiectivă, ci într-o ordine afectivă, cu reveniri, întîrzieri, treceri rapide, asocieri, supra-puneri. « Itinerar prin Galeria Universală » — un itinerar liric — este un film de mare sensiblitate și de o desăvîrșită ținută artistică.

În primăvară, concomitent, au rulat pe ecrane alte două filme despre muzee: « Muzeul de Artă al R.P.R. — Galeria Națională » (Scenariu: Gabriel Barta, Eugen Schileru ; regia: Gabriel Barta, imaginea Sergiu Huzum) și « Muzeul Satului » (scenariul și regia : Nina Behar ; imaginea: Doru Segal).

Fără exces de fantezie, după cum o arată și titlul, filmul « Muzeul de artă al R.P.R. — Galeria Națională » este conceput aproape strict documentar. Este urmărită pictura romînească de la începutul secolului și pînă la eliberare, incluzînd marile momente plastice pe care le-au marcat un Luchian, Tonitza, Petrașcu, Pallady, Iser. Cum, fiecăruia în parte dintre aceștia i s-ar cuveni un medalion cinematografic, și cum opera lor este destul de larg reprezentată în muzeu, desigur nu se putea realiza în cadrul unui singur documentar de scurt metraj o analiză adîncită asupra tuturor. Se reușește însă o caracterizare sintetică a creației fiecărui maestru cu specificul său și cu raportarea la contextul plastic general. De altfel sînt prezenți pe ecran (în genere în mod proporțional, cu excepția maestrului Ghiață care apare mult prea în treacăt față de importanța sa) toți pictorii din respectiva perioadă expuși în muzeu.

Trecerea de la un tablou la altul se face fie pe continuitatea tematică, fie pe asocierea modalităților plastice folosite. Numai în ultima parte a filmului înșiruirea se face fără legătură și în grabă.

Imaginea cinematografică este foarte bună. Filmările nu sînt monotone. Uneori aparatul pleacă într-un mod revelator de la detaliu la ansamblul tabloului, recompunîndu-l, alteori procedează dimpotrivă prin apropierea treptată surprinzînd prin reducerea formei la o pată de culoare.

Frumos realizată este partea din film consacrată panourilor cu Petrașcu. Ramele tablourilor dispar din cadru și universul plastic al pictorului, cu accentele sale grave și dramatice, cu acea poezie a materiei, cu strălucirea sa prețioasă de smalț, cu rezonanța aceea adîncă a tonurilor, se desfășoară larg pe ecran cuprinzînd întreg cîmpul nostru vizual.

Realizat pe baza unui scenariu care nu și-a propus urmărirea unei idei, a unei ecranizări deosebite, ci pur și simplu cuprinderea materialului indicat, filmul despre Galeria Națională este un documentar de artă sobru, fără pretenții, care răspunde corect scopului de a populariza pictura romînească dintre 1900—1944 expusă la Muzeul de artă R.P.R.

Filmul « Muzeul Satului » fără a putea fi strict încadrat în documentarul de artă, dat fiindcă « documentul » vizat este unul etnografic, deci cu o sferă de cuprindere mai largă, el aduce totuși pe ecran artă: arta prezentă în casa țăranului romîn din totdeauna iubitor și creator de frumos.

După ce se prezintă muzeul — succint cît îngăduie dimensiunile scurt-metrajului — din punct de vedere etnografic, privirea este lăsată să se plimbe în voie neghidată de indicații documentare, pe obiectele expuse. Aparatul de filmat panoramează obiectele mîngîindu-le parcă și le proiectează pe ecran în deplina lor frumusețe așa cum din păcate nu pot fi văzute în muzeu din pricina iluminării insuficiente. Brîie, velinți, perne, ștergare, farfurii se perindă prin fața ochilor noștri desfășurînd o multitudine de culori. Miracolul cromatic al unui cîmp cu flori, al unei aripi de fluture sau de pasăre îl descoperi pe cîțiva centimetri pătrați de țesătură sau broderie. Este uimitor simțul plastic al țăranului nostru. Este impresionantă această nevoie de frumos în tot, de la poarta frumos cioplită—la grindă, de la lavița pictată sau încrustată — la lingură, la furcă, la bîta în care se sprijină, la suman, maramă, strachină sau ulcior. Specificul acestei artei este echilibrarea măiastră a nevoii de frumos cu nevoile vieții de toate zilele. Motivele ornamentale sînt încrustate sau aplicate funcțional, subordonate formei, care e determinată de destinația ei utilitară. Astfel, întregul univers casnic al țăranului romîn este clădit după un rit al frumosului. Și dacă, așa cum desprindem din comentariul filmului, casa este ca o carte deschisă în care se poate citi totul despre om, în casele din Muzeul Satului citim despre oameni cu un suflet mare, oameni simpli și curați, atenți și reculeși în fața naturii, îndrăgostiți de flori și de păsări, pașnici și luminoși, plini de fantezie și poezie, oameni minunați, care au creat comori de frumusețe.

Filmul, prin iluminare, prin umbre expresive, prin cadraj, prin ritm și muzică înfiripă o atmosferă în jurul acestor comori ale artei populare, aduse pe ecran în așa fel încît nu numai că ne încîntă ochiul, dar și ne emoționează.

Suprema virtute a unui film despre artă este să lase pe spectator să priceapă sensul şi forma operei: să nu eclipseze imaginea de artă plastică prin virtuozitatea imaginii de artă cinematografică. Se cere deci regiei modestie şi tact. Pentru pictură, cinematograful trebuie să fie un microscop inteligent care să amplifice *evidența* operei, nu să îi supraliciteze, cinematografic, efectele.

Din acest punct de vedere al rigorii documentare, filmul « Jiquidi », (scenariul Nina Behar şi Geta Brătescu, regia: Nina Behar) ni se pare o realizare de remarcabilă probitate.

Monografie, filmul acesta portretizează o conştiinţă. Jiquidi, erou absent al filmului, există, se adună în luminile peliculei, ca o sumă de atitudini morale în care se reflectă relevant viața socială. Imaginea rezultată e mai « documentară » decît orice reportaj biografic. Filmul este bazat pe sinecdocă: se precizează: « locul acțiunii — oraşul » şi apar Bucureştii, văzuți de Jiquidi, din diferite unghiuri, divergența cărora dinamizează imaginea oraşului. Asta înseamnă, în traducere biografică: Jiquidi e un citadin lucid, are adică o sensibilitate adecvată la fizionomia acelui oraş dramatic. Faptele: mizeria şi desfrîul, politicianismul, demagogia, corupția, lichelismul, bestialitatea fascistă, rezistența şi acțiunea umană împotriva acestei monstruozități policefale. Faptele se acumulează în ritm precipitat, după un crescendo care reflectă logic şi cronologic însuşi acel crescendo al energiilor critice ale lui Jiquidi — de la primele satire de moravuri pînă la afişele antifasciste, antimilitariste.

Ideea artistică a cineaştilor este continua supraimpresiune morală dintre lumea obiectivă, care e caracterizată în comentariul regizoral — şi lumea reflectată, care apare filmată sobru şi exact (fără trucaje). Supraimpresiune subtilă, (tocmai prin lipsa trucurilor care facilitează citirea cinematografică) şi care cere colaborarea privitorului, îl obligă la parti-

JIQUIDI LA SIMEZA CINEMATOGRAFULUI

cipare intelectuală. În felul acesta i se asigură operei lui Jiquidi mai mult decît o cunoaştere documentară corectă: o audienţă estetică adecvată, adecvată la tonusul său spiritual. Regia a găsit mijloace de expunere care repetă pe plan cinematografic modul creaţiei lui Jiquidi, mod prompt şi lapidar, abrupt şi mereu crispat în chip dramatic. Acest mimetism cinematografic implică mai întîi selecţiunea inteligentă a desenelor, foarte vehemente şi cu adresă clară, unele inedite. Apoi, montajul sacadat, cu o abia perceptibilă suspensie între secvenţe atît cît să aibă efectul unui paspartu de nemişcare în succesiunea imaginilor. Lumina e frontală, întreagă, fără artificiile destul de obişnuite, care exagerează valoraţiile, şarjînd volumele. Numai într-un moment — şi motivat — o lanternă ca un fascicol luminos de reflector scoate din negru pata unei figuri îngrozite de bombardament.

În procedura laconică şi patetică a scenariului se simte gîndirea de graficiană a Getei Brătescu. Comentariul franc, sobru, cu « priză » intelectuală, fără « sufletisme », elaborat de Nina Behar susţine tensiunea filmului, neobişnuită pentru un documentar — şi foarte potrivită temei. Ansamblul acesta expresiv de valori ale limbajului — literar şi optic — direct şi concentrat, e consolidat prin forţa persuasivă a unui fond muzical de o excepţională expresivitate. Montajul muzical (Radu Zamfirescu) se desfăşoară în aceeaşi cadenţă sacadată şi obsedantă a imaginii, episoadele sonore coincid perfect cu cele vizuale. Muzicii i se dă o sarcină onomatopeică, e pusă a sugera imaginea sonoră a oraşului care-şi trăieşte inconştient destinul, în sunete candide de flaşnetă, în ritmul caricatural al unui charleston, sub tropăitul sinistru al militarismului. Fragmentele sonore — ca şi cele optice — sînt sudate cu aceeaşi mişcare bruscă — bruscheţea care e în acest film procedeul solicitării *dramatice continue* spre a se obţine imaginea *continuităţii dramatice* între diversele episoade grafice.

Cele zece minute de album Jiquidi, între scoarţele genericului conceput cu zel decorativ, creează prin toate mijloacele climatul potrivit receptării operei lui Jiquidi. Ea apare caracterizată ca o operă pasională, cu brutalităţi şi suavităţi izvorîte dintr-o conştiinţă cinstită şi dureroasă. Aşa dar, omagiul lui Jiquidi s-a făcut în spiritul său — direct, dur şi sensibil.

A. A.

A FI MODERN

(urmare din pag. 398)

« dopuri ». Valul este spiritul epocii şi el vine din adîncurile vieţii sociale. Condiţiile complexe ale vieţii contemporane, în cadrul uriaşelor prefaceri tehnice şi social-economice ale zilelor noastre, nu pot lăsa « albă » sensibilitatea artistului autentic. El trăieşte într-o lume, a cărei problematică nu se poate să nu o simtă cu antenele lui fine, într-o lume care are nevoie *şi* de mijloacele artei (cele mai noi mijloace !) pentru a lua cunoştinţă de sine însăşi. De aici, din adîncurile acestei lumi îşi pompează artistul creaţia lui originală. Nu trăgînd cu urechea la « ultimul strigăt » al « modei » artistice, ci fiind *el însuşi*, sincer cu sine şi consonant cu mediul în care trăieşte — poate artistul să fie *modern* cu adevărat, contemporan al unei lumi care se schimbă din temelii, mesager al acestei transformări şi participant activ prin forţa artei lui sincere, la prefacerile ei revoluţionare.

MUZEUL CORNEL MEDREA

(urmare din pag. 404)

exaltă forţă, elan, măreţie. Prezentat la Paris în cadrul expoziţiei internaţionale din 1937, basorelieful a obţinut « Grand Prix »-ul. Doi ani mai tîrziu, maestrul avea să primească o nouă mare distincţie, anume « Premiul internaţional al expoziţiei de la New York » pentru altorelieful « Cultura » aflat şi el în muzeu.

Acelaşi sentiment de calm olimpian ţi-l conferă alte două compoziţii: «Maternitatea» şi « Dunărea ».

Chiar lucrarea din ultimii ani « Fată la mare », cu formele sale alungite, te îndeamnă la contemplare.

Dacă la parter prezentarea exponatelor este, așa cu am afirmat mai sus, eterogenă, exceptînd cele două încăperi, mai este și supărătoare datorită și umbrelor lăsate de sculpturi pe pereții albi. La subsol însă, unde sînt prezentate în vitrine mici statuete, iar în rest proiecte de monumente, o inițiativă lăudabilă, aceea de a colora pereții, înlătură neajunsurile semnalate. Aici se află expuse, mai accesibile privirilor din toate părțile, ceea ce nu se întîmplă cu alte lucrări, proiectele de monumente realizate de Cornel Medrea pentru litoral — «Pescarii »,«Marea».

În vitrine sînt prezentate numeroase sculpturi de mici dimensiuni, demonstrînd diversitatea preocupărilor sculptorului. Atît la parter, cît și la subsol, expunerea este agrementată de o serie de desene în creion cu acuarelă, pastel și cărbune, dintre care se desprind prin ritmicitatea formelor « Alergătoarele », « Nuduri », « Balet », « Torsuri ».

În parcul muzeal, sînt prezentate în condiții naturale cîteva lucrări, dominate de statuia monumentală (bronz) a patriotului transilvănean Vasile Lucaci, considerată pe drept cea mai desăvîrșită lucrare a artistului, datorată atît forței pe care o degajă personajul, cît și mijloacelor de exprimare de mare sinteză.

De asemeni, în condiții proprice sînt expuse « Maternitate », lucrare care se înscrie printre operele capitale ale creației lui Medrea, realizată în amurgul vieții sale (1954) și bustul monumental al dascălului « Gheorghe Lazăr ».

NOU ȘI PITORESC

(urmare din pag. 411)

umanistă a societății noastre, nu numai de civilizația ei materială, care îi oferă doar sugestii de limbaj. Înseamnă asta însă că trebuie să ne încredințăm procesului spontan de educare optică la ambianța vizibilă? Confundînd aceste coordonate ale realității, unii artiști fac obiecte picturale « moderne », adică asortate, în stilizare și armonie cromatică, la ambianța cotidiană dintr-o locuință, de pildă, ori din alt soi de interior. Rezultă o « pictură ușoară », al cărei mesaj e bunul gust de a fi « în tonul» cotidianului.

PITORESC

Pentru că e un fapt: mulți artiști din generațiile mai tinere sau de tot tinere simt insuficiența limbajului tradițional al picturii, comparat cu natura afectivă a reacțiilor lor la viață și repertoriul de forme care face ambianța noastră cotidiană. Dacă problema se pune în toate genurile artei, mi se pare că peisajul o trăiește în chip mai acut, tocmai fiindcă e un gen tradițional în arta noastră. Ca atare, are un bagaj sentimental și formal constituit prin succesive aluviuni de creație, și înnoirea lui disloca unele valori ce păreau sedimentate definitiv.

Acest peisaj nou, citadin, industrial, agricol, e impregnat de trăsăturile care reflectă geneza lui socială și tehnică, intervenția omului în natură. Pictura acestui peisaj reflectă natura lui constructivă, și, în mare măsură, acest raport între construcție și pictură — (ca de la *natură* la *reflectare*) — determină « intelectualitatea » imaginii peisajistice. Construit, dat oamenilor, adică realizat, obiectul rezultat din tehnica avansată de producție devine natură. Un Schwitters deducea de aici legea unei expresii tehnice a sensibilității, de aceea ni se pare că arta aceea e un reflex al civilizației strict materiale. (Abstragerea, s-ar spune, e în acest caz extragerea formulei dintr-un corp real, perceptibil, un mod de a picta în loc de peisaj acvatic, H^2O). Observ în ultima expoziție pe țară că în pictura noastră se dezbate problema unei sinteze între elementul inspirat de civilizația materială și elementul constant al umanismului universal. E o contradicție fertilă între actual și constant, o stare de luciditate în care mi se pare că văd o trăsătură esențială a atitudinii unui artist comunist, un semn al responsabilității lui culturale. Unii rezolvă problema în chip iconoclast, ca « moderniștii » tuturor momentelor inedite din istoria artei. Timide sau discrete cochetări cu abstracția nasc imagini de o cerebralitate crispată. Opere controversate în cenacluri, cu mesaj obscur, de o vagă simbolistică. Însă cea mai caracteristică soluție este cea care convertește grandiosul în cotidian, ineditul în familiar, tehnicul în emoțional.

Căci originea intelectuală a emoției nu schimbă *esența* ei afectivă; conținutul emoției variază: Fragonard se emoționa în fața sentimentelor suave și populare. Delacroix se emoționa la marile spectacole eroice; Renoir se emoționa la frumusețea femeiască; Mondrian se emoționa la rigoarea prependicularelor; din asemenea emoție s-a constituit pitorescul lucrurilor. Pitorescul *) nu e o calitate înscrisă a naturii, ci o valorificare a naturii de către pictor. Nu e o calitate de ordin plastic, ci una de ordin emoțional. Nu e din categoria frumosului ci din cea a adevărului afectiv. « Pitoresc » e atributul care exprimă rezultanta vizibilă a unor calități imponderabile. Pe temeiul experienței, constatăm că în general numim pitorești acele peisaje sau acele figuri marcate de caractere ce se adresează sentimentului. Pitoresc e caracterul care ne dă *impulsul* să-l fixăm pe hîrtie pentru a caracteriza tocmai ceea ce scapă definiției precise a acestei noțiuni și a acestui sentiment. Implicația lui sentimentală însă astăzi îl scoate din uz. Fiind la antipodul atitudinii intelectuale, apare drept o categorie a emoției minore, edulcorate. Dar pitorescul include calitatea de popularitate a unei imagini. În definitiv, cred, pitoresc este acea calitate obținută prin cristalizarea tandreței în jurul unui obiect. Pentru a fi pitoresc lucrul trebuie să fie completat, mai exact: compensat cu simpatie umană. Pitorescul implică o complementară sentimentală a percepției estetice.

E unanimă și sinceră nevoia unei tratări artistice cerebrale, dar cred că rămîn viabile acele imagini în care intelectualitatea se manifestă ca putere selectivă organizatoare a relației dintre ceea ce e inedit și ceea ce e familiar pentru sensibilitatea noastră din acest moment. În peisaj adaptarea *sentimentului naturii* (categorie tradițională a picturii romînești) la natura construită, tehnică și cu sens social actual, mi se pare sursa de originalitate a unei generații care a moștenit o sensibilitate ancestrală la natură și a dobîndit o sensibilitate actuală la natura creată de om. Problema criticului e de a discerne « imaginea de aur » a acestui echilibru de valențe, printre imaginile spectaculoase tranșant-noi sau seducător-tradiționale.

Nota caracteristică a peisajului obiectiv e noutatea și rigoarea proporțiilor. În orașele și cartierele nou născute, în sistematizarea unor spații verzi, în apariția unor palate de cleștar ca hotelurile de la Mamaia, sau cetățile petrochimiei, în șerpuirea conductelor ca niște liane de oțel, în creșterea plantațiilor fragede, în oceanul ogoarelor fără haturi, peisajul e nou, apărut prin seism social. Se pare că noul nu e pitoresc niciodată, poate fiindcă este el însuși simultan cu pictura și nu-l precede ca să-i poată fi model cunoscut profund. Există un rodaj afectiv al noului. El maturează trăind pasiv adică suportînd trăirile emoționale ale omenilor. Incompatibilitatea între nou și emoție e semnalată de Diderot: « Nimic n-ar fi mai vizibil decît a picta un om în straie noi, cînd iese de la croitor, fie croitorul cel mai îndemînatec. . . Pe lîngă faptul că pictorul ar păgubi dinspre partea de adevăr al formei și luminii generate de cutele și prihănirea hainelor vechi, se mai tulbură încă ceva: faptul că o haină e nouă doar cîteva zile, dar e veche multă vreme, iar noi trebuie să abordăm lucrurile dinspre aspectul lor cel mai durabil. De altfel, într-un costum vechi sînt o mulțime de amănunte interesante, ținînd de uzura lui: redarea lor trezește tot atîtea idei. . . » *)

Din același motiv al efemerului « un portret poate fi trist, sumbru, melancolic, senin, acestea fiind stări permanente; un portret care ar rîde însă, ar fi lipsit de noblețe, de caracter, chiar de adevăr. . . Rîsul e fugitiv; rîdem cu un prilej, nu sîntem « rîzăreți » din fire **).

În fond, Diderot pretinde aici o pictură de esență, nu de accidente și e astfel în perfect acord cu spiritul materialist-dialectic. Pictorii peisajului urban și industrial întîmpină din plin problema, atunci cînd

*) etimologic restrîns la sensul de « apt pentru a fi pictat », acest terman a avut un destin semantic bogat, căpătînd sensul de semnificație plastic-picturală a obiectelor.

*) Denis Didrerot: «Essais sur la peinture» (p. 61).
**) idem (pag. 93).

se constituie expres, cum fac adesea, în pictori ai *noului* imaculat, mai exact: al acestei imaculări însăși. A apărut, pentru a exprima această stare, limbajul zidului alb și al tubului de oțel, luate ca forme gata, cu valori simbolice, dintr-un cod al naturii construite. Citatele pot fi multe: mai toți tinerii artiști au la activ măcar un zid alb perforat de luminile ferestrelor și o tubulatură industrială. Ele aduc într-un fel noul în imagine : îl transportă fizic pur și simplu pe pînză. Acest nou « spontan » e întocmai cu al costumului proaspăt ieșit de la croitorul lui Diderot. Dar oare trebuie să așteptăm — și cît? — ca noul să capete patină? Nu e vorba de asta: « patina » în sine e tot atît de inexpresivă ca și lipsa ei. E vorba despre investiția afectiv intelectuală a artistului în peisajul noului. Sugestia formelor poate veni din experiența vizuală ori din speculație geometrică dar angrenarea lor totală în imaginea artistică e o operație rațională care ține de creație, cu toate implicațiile ei individuale.

Ani de zile ne-am plîns de documentarea superficală a artiștilor. Timpul a aranjat între timp lucrurile, căci « documentul » ne invadează strada, sala de restaurant, dormitorul. Hiperbola satirică a artistului « birocrat » care așteaptă pe fotoliu realitatea e depășită: într-adevăr realitatea intră pe fereastră cu macaraua de pe strada vecină și cu fațada blocului turn de vis-à-vis, intră pe ecranul televizorului, intră prin undele herziene.

Dar trebuie să ne impacientăm pentru altfel de carență a cunoașterii: aceea umanistă. Documentarea artistului în sine însuși, « pe terenul » acelor zone în care a încolțit de mult sentimentul și optica proprie față de existența sa cotidiană. În aceste zone se elaborează noul pitoresc; pitorescul nu-l hotărăște nici natura, nici zidarul, nici criticul de artă, ci artistul, înfășurînd în jurul lucrurilor firul vrăjit al contemplației sale clar văzătoare.

Sentimentul naturii cunoaște avatarul istoric al « sentimentului naturii industriale ». Pitorescul e și el susceptibil de această mutație afectivă. Absența pitorescului nu-i obiectiv implicată în formele civilizației tehnice, ci e o limită a pictorului care ia cerebralitatea drept dogmă a atitudinii contemporane. Dar avantajul istoric al realismului contemporan este de a-și asimila experiența realismului din diferitele lui etape de manifestare. N-am folosit exemple fiindcă fenomenul e difuz și nu vreau decît să încerc să înregistrez cumpăna valorilor stilistice în curs de constituire.

C R O N I C A

Cu prilejul aniversării a douăzeci de ani de la eliberare, au fost organizate, peste hotare, o serie de expoziții de artă plastică contemporană romînească.

• La 11 august, s-a deschis, la Praga (R. S. Cehoslovacă), expoziția de artă plastică Alexandru Ciucurencu și Geza Vida. Alexandru Ciucurencu a expus 80 de lucrări, pictură în ulei, printre care se numără: « Ana Ipătescu », « 1 Mai », « 13 Decembrie 1918 », « Operația », « Autoportret », « Mama artistului », « Gh. Belu — erou al muncii socialiste », « Portretul scriitorului Marcel Breslașu », « Nud », « Femeie culcată citind », « Spălătoreasă », « Călcătoareasă », « Femeie cu chitară », « Femeie în gri », « Balerină », « Peisaj Căciulați », « Valea Prahovei », « Peisaj Mogoșoaia », « Rafinăria Ploiești », « Portul Constanța », « Peisaj industrial Galați », « Peisaj cu pod — Căciulați », « Fabrica Temelia — Brașov », « Casele colectiviștilor din Șelimbăr », « Peisaj de toamnă », « Natură moartă cu flori, sticlă și pahar », « Pansele », « Natură moartă cu flori și vioară », « Natură moartă cu flori și pipă », « Lădiță cu flori », « Natură moartă cu flori și ceas » etc., etc. Geza Vida a expus 13 lucrări de sculptură în lemn: « Horitoare », « Răscoala », « La fîn », « Balada lui Pintea », « Buciumaș », « Cap de țăran », « Butinar », « Odihnă », « Miner », « Tropotița », « Carnaval la sate », « Nud », « Mineri ».

• La 20 august a.c. s-a deschis, în sălile de expoziții ale Academiei de Artă din Berlin — R. D. Germană, expoziția pictorului Corneliu Baba.

Au fost expuse: « Natură moartă » (1947). « Jucătorul de șah » (1948), « Cap de țăran » (1950), « Schiță de compoziție » (1950), « Portretul scriitorului Mihail Sadoveanu » (1951), « Lucia Sturdza-Bulandra » (1953), « Portretul soției artistului » (1953), « Odihnă la cîmp » (1954), « 1907 » — Schiță de compoziție (1954), « Vînat » (1954), « Autoportret » (1955), « Studiu de portret » (1955), « Peisaj venețian » (1956), « Peisaj venețian » (1956), « Peisaj venețian » (1956), « Scriitorul Mihail Sorbul » (1956), « Portret de fată » (1957), « Colecționarul Zambaccian » (1957), « Portret » (1957), « Țărani » (1958), « Studiu de nud» (1958), « Odihna » (1959), « Somn », (1959), « Studiu de nud » (1959), «Flori roșii» (1959) « Oțelari » (1960) « Peisaj » (1960), « Muncitor » (1961), « Cap de țăran » (1961), « Piața din Veneția » (1961), « Peisaj din Assisi » (1961), « Cap de fată » (1961), « Flori » (1961), « Maternitate » (1962), « Natură statică » (1962), « Familie » (1963), « Călcătoreasă » (1963), « Autoportret » (1963), « Poetul Tudor Arghezi » (1963), « Nud » (1963), « Scriitorul Mihail Sadoveanu » (1951), « Pictorul Camil Ressu » (1952), « Studiu » (1953), « George Enescu » (1957), « Maria Tănase » — studiu (1957), « Nud » (1957), « Femeie dormind » — studiu (1958), « Cina » (1958), « Studiu de balerină » (1959), « Peisaj din Tîrnovo » (1959), « Peisaj din Tîrnovo » (1959), « Studiu de portret » (1961), « Natură moartă » (1961), « Studiu-nud » (1961), « Studiu muncitor » (1962), « Studiu cosaș » (1962), « Studiu de nud » (1962), « Cina » — studiu (1962). « Tineri» (1962) și « Maternitate » (1962).

• În cadrul « Săptămînii culturii romînești » desfășurată la Havana (Cuba), a avut loc la Galeria de Artă Galiano-Concordia, pe data de 20 august a.c., deschiderea expoziției de scenografie romînească. Au fost prezentate numeroase schițe de decoruri și de costume ale spectacolelor montate pe scenele romînești.

• În cadrul « Zilelor culturii romînești », s-a deschis la Muzeul A. S. Pușkin din Moscova (U.R.S.S.), pe data de 22 august a.c., expoziția de pictură și sculptură romînească contemporană, la care au fost reprezentați pictorii: Petre Achițenie (22 lucrări) Henri Catargi (17 lucrări), Alexandru Ciucurencu (9 lucrări), Ion Gheorghiu (13 lucrări), Dumitru Ghiață (23 lucrări), Constantin Piliuță (22 lucrări) și Ștefan Szönyi (5 lucrări); și sculptorii: Ion Irimescu (12 lucrări), Constantin Lucaci (7 lucrări) și Jenö Szervatiusz (20 lucrări).

• În cursul lunii augist a.c. s-a deschis la Pekin (R. P. Chineză) o expoziție de grafică contemporană romînească. Au expus: Marcel Chirnoagă (24 lucrări), Vasile Dobrian (19 lucrări), Paul Erdös (15 lucrări), Val Munteanu (25 lucrări), Iulian Olariu (26 lucrări) și Simona Vasiliu-Chintilă (24 lucrări).

• În cursul lunii august a.c. s-a deschis la Phenian (R. P. D. Coreeană) o expoziție de grafică contemporană romînească. Au expus: Gheorghe Boțan (7 lucrări), Cik Damadian (21 lucrări), Vasile Dobrian (14 lucrări), Paul Erdös (10 lucrări), Mihail Gion (9 lucrări), Hortensia Masichievici (9 lucrări), Mariana Petrașcu-Riegler (13 lucrări), Eugen Taru (39 lucrări), și Traian Vasai (7 lucrări).

• La Varșovia în cursul lunii august a.c., s-a deschis o expoziție de grafică contemporană romînească, cuprinzînd lucrări realizate în ultimii ani de cunoscuți graficieni romîni. Vernisajul a avut loc în cadrul manifestărilor cultural-artistice ale tradiționalei « Duminici a culturii din R. P. Romînă ».

ПОДПИСИ К РИСУНКАМ

КОРНЕЛ МЕДРЯ. Крестьянка. Гипс 386
АУРЕЛ ЧУПЕ. Златна. Пейзаж 387
ЕНЁ СЕРВАТИУС. Крестьянин из Родны Дерево 388
ИОН ВЛАД. Ветры 389
АНДРЕА КОСЧЕЛЛА. Скульптура. Камень 390
РЕНАТО ГУТТУЗО. Улица 391
Общий вид английской выставки 392
Выставка РНР на двухгодичной выставке в Венеции 393
САЛЬВАТОРЕ. [Мессина) Скульптура. Бронза 394
ЗДУАРДО ПАВЛОЦЦИ. Скульптура Алюмииий 394
ХАНС НАРТУНГ. Композиция 394
ХЕРБЕРТ КРИКЕ. Скульптура в пространстве 395
ДЖОРДЖО СЕГАЛ. Мужчина на велосипеде. 1962 396
ДАНИЭЛЬ СПОЭРРИ. Художественная мультипликация. 1961—1962 397
ДАНИЭЛЬ СПОЭРРИ. Художественная мультипликация 397
РОБЕРТ РАУШЕНБЕРГ. Трофей, 1959 398
Фотография. Корнел Медря 399
КОРНЕЛ МЕДРЯ. Проект памятника в Констанце. Деталь 400
КОРНЕЛ МЕДРЯ. Овидий. Гипс 401
КОРНЕЛ МЕДРЯ. Карл Маркс. Гипс 401
КОРНЕЛ МЕДРЯ. Декоративная работа для побережья. Деталь 401
КОРНЕЛ МЕДРЯ. Микеланджело. Гипс 401
КОРНЕЛ МЕДРЯ. Материнство. Искусственный камень 402
Фотография. Корнел Медря в ателье 403
ХАНСЕН БАХИЯ. Сидящий Одиссей. Гравюра на дереве 404
ХАНСЕН БАХИЯ. Всадники Гравюра на дереве 405
ХАНСЕН БАХИЯ. Чико (Рыбак с рыбой). Гравюра на дереве 406
ХАНСЕН БАХИЯ. Одиссей. Гравюра на дереве 406
ХАНСЕН БАХИЯ. Солнце. Гравюра на дереве .. 407
ДОРОФТЕЙ ПАУЛЬ. Пейзаж 408
ДАНИЭЛА КОДИЦЭ. На сцене 408
МИХАЭЛА БЕДИВАН. На улице 409
ИЛЯНА ГИЦЕСКУ. Девушка с веснушками 409
ГАБРИЭЛЬ ДЕМЕТРЕСКУ. Портрет 410
ТЕОДОР КИОРСАК. Пионерский лагерь 410
Художник Корнелиу Баба в Берлине (ГДР) после получения диплома члена-корреспондента Германской Академии Художеств. Фотография .. 412
ВИЛЬГЕЛЬМ ДЕМЕТЕР. Победа. Тони рованый гипс 413
ХОРИЯ ТЕОДОРУ. Песчаный карьер. Литография 414
ХОРИЯ ТЕОДОРУ. Шумла (Болгария). Литография 414
ДОРИО ЛАЗЭР. Мир. Камень 414
ДОРИО ЛАЗЭР. Иляна. Цемент 415
ДОРИО ЛАЗЭР. Детская игра. Камень 415
СОНЯ БАРЧАНУ ПЕТРАШКУ. Поле и море. Цветная тушь 416
СОНЯ БАРЧАНУ ПЕТРАШКУ. За чисткой помещичьей кукурузы. Офорт и акватинта 416
ВАСИЛИКА МАРИНЕСКУ. Выставочный зал. 1964 417
ВАСИЛИКА МАРИНЕСКУ. День и ночь. Гипс .. 418
МАРА БЫСКА Тома Алимош. Живопись на стекле 418
МАРА БЫСКА. Кэтэлин и Кэтэлина. Живопись на стекле 419
ИОН МУРАРИУ. Браештская застава. Акварель .. 420
ГЕОРГЕ СПИРИДОН. Постройки 421
ГЕОРГЕ СПИРИДОН. Пейзаж 421
РОНИ НОЭЛЬ. Иллюстрация к повести «Никоарэ Поткоавэ» Михаила Садовяну, Гравюра на линолеуме 422
РОНИ НОЭЛЬ. Иллюстрация к «Попа Духу» Иона Крянгэ. Гравюра на линолеуме 422
А. ДЮРЕР. Этюд крупных пропорций 424
МИКЕЛАНДЖЕЛО. Эскизы 425
А. МАЙОЛЬ. Рисунок 425
КОНСТАНТИН БРЫНКУШ Голова девушки 426
КОНСТАНТИН БРЫНКУШ. Джеймс Джойс 426
КОНСТАНТИН БРЫНКУШ. Портрет 427
А. РОДЕН. Эскиз 428
ВЕРА МУХИНА. Этюд 429
КОРНЕЛ МЕДРЯ. Рисунок 430

На первои странице обложки. Думитру Гиаца. Нагрюрморт

На четвёртой странице обложки. Симона Василиу Кинтилэ. Гобелен.

EXPLICATION DES IMAGES

CORNEL MEDREA : Paysanne — gypse 386
AUREL CIUPE : Paysage de Zlatna 387
IENÖ SZERVATIUSZ : Paysan de Rodna — bois 388
ION VLAD : Les Vents 389
ANDREA CASCELLA : Sculpture en pierre 390
RENATO GUTTUSO : Rue 391
Aspect de l'Exposition anglaise 392
L'Exposition de la R.P.R. à la Biénnale de Venise 393
SALVATORE (Messina): sculpture — bronze 394
EDUARDO PAOLOZZI sculpture en aluminium 394
HANS HARTUNG : Composition 394
HERBERT KRICKE : Sculpture spaciale 395
GEORGE SEGAL : Homme à bicyclette (1962) 396
DANIEL SPOERRI : Multiplicateur d'art (1961—1962) 397
DANIEL SPOERRI : Multiplicateur d'art (1961—1962) 397
ROBERT RAUSCHENBERG : Trophée (1959) 398
PHOTOGRAPHIE : Cornel Medrea 399
CORNEL MEDREA : Projet de monument à Constantza (détail) 400
CORNEL MEDREA : Ovide — gypse 401
CORNEL MEDREA : Karl Marx — gypse 401
CORNEL MEDREA : Oeuvre destinée au littoral (détail) 401
CORNEL MEDREA : Michel Ange — gypse 401
CORNEL MEDREA : Maternité — pierre artificielle 402
CORNEL MEDREA dans son atelier — photographie .. 403
HANSEN BAHIA : Ulysse assis — gravure sur bois .. 405
HANSEN BAHIA : Les grands cavaliers — gravure sur bois 406
HANSEN BAHIA : Chico (Pêcheur et poisson) — gravure sur bois 406
HANSEN BAHIA : Ulysse — gravure sur bois 406
HANSEN BAHIA : Le soleil — gravure sur bois 407
PAUL DOROFTEI : Paysage 408
DANIELA CODIȚĂ : Sur la scène 408
MIHAELA BEDIVAN : Dans la rue 409
ILEANA GHIȚESCO : Jeune fille avec des taches de rousseur 409
GABRIEL DEMETRESCO : Portrait 410
TEODOR CHIORSAC : Camp de pionniers 410
Le peintre Corneliu Baba à Berlin après avoir reçu le diplome de membre correspondant de l'Academie Allemande d'art — photographie 412
WILHELM DEMETER : Victorie — gypse patine 413
HORIA TEODORU : Carrière de sable — lithographie 414
HORIA TEODORU : Chumla (Bulgarie) — lithographie 414
DORIO LAZĂR : La Paix — pierre 414
DORIO LAZĂR : Ileana — ciment 415
DORIO LAZĂR : Jeu d'enfants — pierre 415
SONIA BARCEANO-PETRASCO : Champ au bord de la mer — encre de Chine de couleur 416
SONIA BARCEANO-PETRASCO : Corvée du maïs — eauforte et eau-teinte 416
VASILICA MARINESCO : Aspect d'une salle d'exposition (1964) 417
VASILICA MARINESCO : Jour et nuit — gypse 418
MARA BÎSCĂ : Toma Alimos peinture sur verre 418
MARA BÎSCĂ : Cătălin et Cataline peinture sur verre 419
ION MURARIU : Barrière de Brănești aquarelle 420
GHEORGHE SPIRIDON: Constructions 421
GHEORGHE SPIRIDON: Paysan 421
RONI NOËL : Illustration à « Nicoară Potcoavă » de Mihail Sadoveano — gravure sur linoléum 422
RONI NOËL : Illustration à « Popa Duhu » de Ion Creangă — gravure sur linoléum 422
ALBRECHT DÜRER : Etude de proportions 424
MICHEL ANGE : Esquisse 425
ALBERT MAILLOL : Dessin 425
CONSTANTIN BRÂNCUȘI : Tête de jeune fille 426
CONSTANTIN BRÂNCUȘI : James Joyce 426
CONSTANTIN BRÂNCUȘI : Portrait 427
A. RODIN : Esquisse 428
VERA MUHINA : Etude 429
CORNEL MEDREA : Dessin 430

Redacția revistei: București, Constantin Mille 5—7—9, telefon: 13.75.61. *Abonamente:* Lei 72 pe 6 luni — lei 144 pe 12 luni

Întreprinderea Poligrafică « Arta Grafică », Calea Șerban Vodă 133—135, București

S.V.
964